محمود تيمور

Hakim

محمود تيمور

رائد القصة العربية

دراسة تحليلية

بقلم

زكي الحكيم

مطبعة النيل

١٩٤٤



تمهيد

فى مطلع القرن التاسع عشر بدأ العرب يستيقظون بعد أن هجعوا قروناً طويلة ، وقد ظلوا مدى هذا القرن — أو مدى نصفه الأول على الأقل — يتمطّون ويتثاءبون ، ويتجهون إلى النور ببصيرة غائمة ووثبات غير منتظمة . وهم حتى الآن — على قوة ما تجيش به نفوسهم من حياة متحفزة — لا يزالون فى كل ميادين العمل والتأمل ، قلقة خطاهم ، فى عزيمة سادرة وإرادة غير مستقرة . إنهم الطفل الذى نشأه « الرجل المريض » — أتراك بنى عثمان — فأجرى فى عروقهم من دمه وأران على عيونهم ظلمة عهده ؛ واستطاعت عصور الانحطاط هذه ، إلى مدى بعيد ، أن تحل القوى المبدعة التى تزخر بها جوانح الأمة العربية .

ومن أجل هذا كثر عندنا المتشائمون ، فى ميدان الأدب شأنهم فى ميدان النضال القومى ، وفى مجال القصص أكثر منهم فى ضروب أخرى من هذا الأدب .

يرى هؤلاء المتشائمون ، فى رجعيتنا الأصيلة التى تغذيها الخرافة ،

وفى مدنيتنا السطحية المقلَّدة ، مظاهر أساسية للانحطاط ، أغلالاً تشد بنا إلى وراء فتمنعنا من التقدم إلى حيث تهفو عيوننا — إلى حيث النور . فأنت إذا نظرت إلى الكثرة الكبرى فى الشعب العربى ، لن ترى إلا صدوراً مغلقة تسرى وراءها فى احتضار الليل صدور مغلقة ، منكمشة بعضها إلى بعضٍ ، مقرورة تشفق أن تنطلق . ولأنت إذ تحاول الانفلات من هذا الجو إلى هواء أنقى وحياة حرة من القيود ، مضطر إلى صراع كل هذه العقليات الرجعية التى حولك ، من عُجُز ومخضرمين ، وشباب جذبهم الدُّوار التقليدى فهم يجبنون دون الوثبة . وفى هذا الجمود الوراثى ينقلب العقل المفكر آلة شوهاء ، وتتبلد العاطفة التى كانت نشيطة حية ، فإذا فى اتجاهها عوج ، وفى خفقتها فتور ، وعلى ألوانها عبوس ودجنّة . وهذا الجمود الذى رأيته فى المظاهر الروحية من حياتنا تلمحه هو نفسه فى صورها المادية ، أو تجد إلى جانبه صوراً لها غير ذات طابع ، زائفة حائرة ضائعة ، لا تقرأ عليها اسمها ولا تستطيع أن تكتشف وراءها روحاً تعبر عنها قوية خاصة . ومثل هذا اللون من الحياة يعجزه أن يوحى أدباً يطمح إلى الخلود . ذلك أن الأدب الخالد مرآة الحياة ، وأدبنا الجديد فى حيرته لا يجرؤ على أن يصور حياتنا ، أن يكون صورة لها نستنتجها من خلاله خفاقة متميزة اللون . إنه عندنا يسبق الحياة ، يتقدمها بمراحل لأنه تقليد

للأدب « الإنسانى » فى أوربة ؛ وهو كلما أوغل فى تقدمه الظاهرى هذا خُشى أن تبتعد عنه الحياة — هذه الركيزة التى تعضده — وأن تقف دونه فى أحد الأيام تنقصنا القوة التى تغذيه ...

مصيبتنا إذن ، فيما يرى اليائسون من مستقبل الأدب العربى — أدب القصة على وجه مخصوص — ليست فى هذا الأدب نفسه بقدر ما هى فى وضع الأمة التى تنتجه : فى الأرض العربية الجديبة التى يقصر فيها الخيال وتمنع آفاقها الشاحبة خصب الفكر ؛ وفى العقلية العربية التى تقف بالمرأة عند تقاليد بالية ، عمادها الخرافة والجهل ، تحط من شأنها وتجعلها صفراً فى المجتمع لا يوحى للأديب ولا يغذى قلمه ؛ وفى العاطفة العربية المتبلدة الخفقة ، الناصلة الألوان ؛ وفى اللغة العربية التى أضاعت حيويتها وقصرت عن ملاءمة حاجات الأدب الجديد ؛ وفى السياسة العربية القلقة التى تحرم الأديب نعمة الاستقرار وتدعوه إلى أداء واجبه فى نواح من النضال القومى أدنى إلى وفاء الحاجة من السير وراء الجمال الصافى والهبة الفن التى لا تخدم غاية التحرر ...

فى رأيى أن دراسة أديب كمحمود تيمور ، ومتابعة نتاجه المتطور خلال عشرين عاماً ، جديرة بأن تدعونا إلى التفاؤل ؛ لأنها قد تدلنا على المبالغة الكبرى التى يندفع إليها هؤلاء المتشائمون . إن حديث الخيال العربى

القاصر أسطورة لا يكفى لأن يخلقها وحده جفاف الأرض ؛ والأديب الصحيح — وهو ناقد فى الدرجة الأولى — لا يعجزه أن يبعث الحياة فى مجتمع من الرجال ، وأن يخرج المرأة من سجنها وهو يصور حقارته وظلمته ، وأن يدعو إلى محاربة الجهل والخرافة ، وإلى الإيمان بالفكر الحر ، وأن يعمل على تربية العاطفة فى النفوس التى تقرؤه . ثم إن فيما يدعون إليه من استعمال اللغة العامية الإقليمية وحدها كيما تكون أقرب إلى الحياة ، قتلا للغة ، وخطراً جديداً على القضية العربية التى تسير الآن إلى مجدها ، وانحطاطاً إلى رطانة العامية لا يرضاه الفن بدلا من السمو بالجمهور إلى اللغة الفصيحة قدر المستطاع من طريق الكتابة بلغة بسيطة مرنة سهلة الفهم . وإذا كان أكثر الأدباء العرب — برغم الثورة التى أحدثها اتصالنا الوثيق بالغرب منذ الحرب الكبرى الأخيرة — ظلوا محافظين يقدسون ماضى اللغة ويحترمون أساليبها المتعارفة ، يكتفون بإهمال ما جفّ وتبسيط ما تعقد ، إلا طائفة من السوريين فى أمريكة كانوا يطلبون الجدّة كل الجدة ولا يميلون ، كما يقول «جبران» فى سخرية ، « إلى ترقيع الثوب المهلهل » ، فإن كون هذه المدرسة السورية المتأمركة أقوى مدارسنا الأدبية شخصية وأبعدها أثراً حتى الآن ، لا يعدم أن يكون دلالة على قابلية العقلية واللغة العربيتين لهضم كثير من الأساليب التى ارتقى إليها الفن الغربى .

فحمود تيمور ، من هذه الناحية على الأقل ، جدير بأن يُدرس . إنه مثال يصلح اتخاذه للدلالة على عقم التشاؤم ، وعلى ممكنات الأديب الحق للعمل على إنشاء أدب خالق . في موطن عربي هو مصر ، وفى فئة من العرب هى الشعب المصرى ، بدأ « تيمور » يكتب القصة كما فهمها الغرب الذى تلقّى ثقافته عنه ، فقدم لنا قصصاً هى صورة حية للرجل المصرى فى طبقاته المتباينة ، وفى عاداته الصغيرة ووجهات فكره وعمله .

فإذا استطاعت هذه الدراسة أن تأخذ بيدك فى أنحاء العالم التيمورى ، فى صوره الحلوة ومآخذه التى لا بد منها ، لترى فى النتيجة أثر هذا العالم المخلوق فى إصلاح العالم الواقعى ، فقد أدت الواجب الذى تهدف إليه ، وهو أن تحارب التشاؤم ، وأن تدعو الى الأدب الذى نحتاج إليه بعرض نموذج من الأدب الذى بين أيدينا ؟

نزيه الحكيم

تشرين الثانى (نوفمبر) سنة ١٩٤٣

اليَنابيع

أصدر تيمور حتى الآن (تشرين الثانى سنة ١٩٤٣) اثنين وعشرين كتابا، بين مجموعة قصص ورواية ومسرحية ودراسة فى تاريخ القصة: الشيخ جمعة، عم متولى، الشيخ سيد العبيط، رجب أفندى، الحاج شلبى، أبو على عامل أرتيست، الأطلال، الشيخ عفا الله، قلب غانية (وقد صدرت قصص مختارة مهذبة من هذه المجموعات فيما بعد فى كتب ثلاثة: الوثبة الأولى، قال الراوى، حورية البحر)، فرعون الصغير، مكتوب على الجبين، نداء المجهول، ثلاث مسرحيات (الصعلوك، الموكب، أبو شوشة: بالعامية معاً، ثم بالفصحى متفرقة)، عروس النيل، المخبأ رقم ١٣، عوالى، سهاد أو اللحن التائه، المنقذة وحفلة شاى، نشوء القصة وتطورها[١] ....

أمام هذا العدد الوافر من الكتب بالنسبة إلى أى أديب عربى آخر يدرك المرء أن الاتجاه الأدبى لدى تيمور ليس نزوة نفسية تمر أو خاطرة من هوى لا تلبث أن تزول، بل هو ميل عميق ثابت الجذور، فى أرض مخصبة؛ ويتساءل ما هى الينابيع التى روت هذه الأرض، والمسالك التى سربها

(١) ظهر له بعد ذلك: مسرحية «قنابل»، ومجموعة «بنت الشيطان»، ولم يتناولها هذا الكتاب.

ماؤها ، وما هى الفكرة العامة التى دفعت بالأديب فى هذه الوجهة من الأدب ، وأعنى بها نظرته العميقة إلى الفن .

الأسرة التى ولد فيها تيمور (عام ١٨٩٤ م) هى إحدى الأسر التي وفد مؤسسوها مع « محمد على » إلى مصر ، فاعتمدهم حين اعتلى الأريكة فى سياسة الملك و إخماد الفتن . ويبدو أن ترف هذه الأسرة ومكانتها وتقلبات السياسة التى كانت تضطر بعض أفرادها إلى اعتزال المناصب العامة والاعتكاف حينا بعد حين ، قد غذت فى نفوسهم ميلاً إلى المعرفة واحتراماً للفكر وولوعاً بالاطلاع على فنون الأدب وفقه اللغة ، وما كانوا يسمونه « العلم » من جدل ونحو وطرف من التاريخ ، واهتمام بأصول العروض والبلاغة . كان « العلم » إذ ذاك حلية لمن يستطيع أن يدفع ثمنها، ينعم بها أولاد « السَّراة » — و بناتهم أحيانا — على أيدى مربين ومهذبين . على أن البعوث إلى أوربا لم تلبث أن بدلت إلى حدّ ما من هذا الوضع . وفى أسر قليلة تجاوزت المعرفة هذا الأفق الكمالى الضيق ، و بدأت خطوة بعد خطوة تنقلب إلى رغبة أصيلة ، عميقة الأثر ، بعيدة عن طلاب الزهو والكلف الكاذب بالجديد. — وهكذا حين بلغ محمود تيمور السن التى تفكر وتنتج ، كان قد انتهى إليه تاريخ أسرة معنيّة بالآداب مشغوفة بالمطالعة [٢] .

---

(٢) لست آتى هنا بجديد ، فى مقدمة « فرعون الصغير » عرض تيمور لماضى حياته ، فدرس « المصادر التى ألهمته الكتابة » على خير ما يجب أن تدرس .

فبين يدىّ الآن أوراق تؤرخ هذه الأسرة ، تقول إن إسماعيل تيمور باشا — جد محمود — « نشأ من صغره ميالا للاشتغال بالعلوم والآداب ،فتأدب بالعربية والعلوم الإسلامية على من اختارهم له والده» . أما عمته السيدة عائشة التيمورية فلعلها أول أديبة عربية فى عصر النهضة لم تجد ضيراً فى أن تلقى إلى ابنتها بزمام الأمور فى البيت لتنظم هى الشعر والموشحات ، وتكتب حكايات تشبه « الحواديت »[3] وتنتصر فيها الفضيلة على الشر . ولقد مات فى العام ١٩٣٠ م أبوه أحمد تيمور باشا بعد أن أغنى المكتبة العربية بمجموعة من المؤلفات ، و بأسلوب جاحظىّ فى الدراسة والترجمة ؛ وربما كان هذا المؤرخ واحداً من أبصر المعاصرين بعلوم العربية ، وأوسعهم إلماماً بشواردها واهتماماً بأصولها .

من هذه السلالة ولد الكاتب الذى وسّع الآفاق فى وجه القصة العربية . ورث عنها شيئاً أساسياً هو حب المطالعة ، وعاش فيها فوجهت سبيل مطالعاته . ولقد نمَتْ فى نفسه الخرافة على يد جدة حلت موضع أمه ، وخدم عجائز كان تاريخ البشرية عندهن يتلخص فى أساطير و«حواديت» تزداد مبالغاتها و يتسع خيالها كلما رويت من جديد ، كأنما تنمو مع عمر

---

(٣) حكايات من أدب العامة ، صاغوها على نمط عنترة وألف ليلة . وهى قصص بدائية مملوءة بالخرافات والكرامات وحوادث السلاطين والأبطال ، ومن أشهرها : حكايات الشاطر حسن ، وست الحسن والجمال ... إلخ ...

الزمن ، فكن يروينها على مسمعه لينام ، وليشعرن مرة أخرى ببلدة الخلق ، مثله حين أصبح فيما بعد يعيد عليهن ما قرأه فى « ألف ليلة » ، وحين التقى بالشيخ جمعة « خفير جرن الأوسية » فأطربه أن يستطيع تزويق صورته على الورق .

وكان قد سبقه إلى الإنتاج أخ له أزعم أنه عبقرية ضاعت . « فمحمد تيمور » (١٨٩٢ – ١٩٢١) ، فى قصصه الإصلاحية المتواضعة ، ومسرحياته ذات الأسلوب التعليمى ، هو بلا ريب منشئ « الصورة » العربية فى مصر ، وخالق التصوير الواقعى للحياة الاجتماعية . كان خير ما فيه جرأته ، فبينما كان الأدباء الآخرون يخجلون من الخطيئة التى يجترمونها فيوقعون مايكتبون بغير أسمائهم ، كان محمد تيمور لا يرى حرجاً فى أن يتجاوز تقاليد الأسر النبيلة ليشترك فى تمثيل المسرحيات وليصرخ فى وجوه الناس بما لا يعجبه منهم فى مقالاته وأقاصيصه . وكان يرافق هذه الجرأة الساخرة ، على الأغلب ، مهارة فى صوغ حوار طبيعى ، منسجم مع شخصيات أبطاله ، ويتجلى على الأخص فى « العشرة الطيبة » وفى هذه الرواية التى لم تكمل : « الشباب الضائع » . وفي ظني أن أكبر حدث فى حياة تيمور الأدبية كان رحلة أخيه محمد إلى أوربة — مع رحلاته هو إليها فيما بعد . فى هذه الرحلة اتخذت جراة « محمد » الطبيعية ثوباً لها ، ووجدت رغبته فى النضال منفذاً

تنطلق منه ؛ إذ اكتشف فى هذه البيئة الجديدة ، الناضجة فى كبرياء ، الحرة حتى التميُّع — مجالاً لنقد البيئة التي عاش فيها من قبل ، الكئيبة الذليلة ، المقيدة حتى الموت . فلما عاد إلى مصر أصبح فى حاجة إلى أن يبشر ويعلم ، أن يهدى الناس إلى النور الذى بهر عينيه ، ليقوموا بالثورة المرجوة . واتخذت « رسالته » التى آمن بها وحققها شكل الدعوة إلى أدب جديد ، «أدب مصرى مبتكر يستملى وحيه من دخيلة نفوسنا ، وصميم بيئتنا »[٤] . وكان محمود إذ ذاك فى العشرين من عمره ، فهو ما زال فى السن التى يحتاج فيها إلى معلم يأخذ بيده . وكانت مطالعاته فى « ألف ليلة وليلة » وجبران والمنفلوطى تزيده انغماسا فى الأحلام وطلابا للجديد المبدع . وكان التقارب فى السن لا يمنع أن محموداً يحترم فى أخيه منذ الطفولة رئيس تحرير جريدتهما المنزلية ، ومخرج المسرحيات التى كانا يمثلانها فى بهو الدار ؛ فكان — حين عاد محمد من أوربة — تلميذه الطبيعى .

هكذا اتجه إلى القصص — من طريق أخيه — هذا الميل الأدبى الغامض الذى لها فترة بالشعر المنثور ، والذى غرسته فى ذاته الوراثة وأنمته التربية والمطالعة . وساعد على هذا أن محموداً عاش أكثر المرحلة الأولى من حياته فى الريف ، فمن رطوبة « درب سعادة »[٥] ومنزله الشبيه

(٤) مقدمة فرعون الصغير ص ١٥ .

(٥) حى قديم من أحياء القاهرة كان يسكنه بعض ذوى الوجاهة .

بالقلعة ، إلى جفاف « عين شمس »[٦] ودارها المبنية باللَّبِن ، كان هذا « الأرستقراطي » الطفل يكتشف التناقض بين وضعه والحال التى تعيش عليها الفئة الفقيرة من الناس ، الساذجة الطيبة ، وتمتلئ نفسه بصور من حياتهم تظل تضطرب فى خياله تريد الظهور من جديد ، فليس لظهورها سبيل إلا القصة[٧] .

ولا ريب أن تيمور كان إلى ذلك ضئيل الثقة بقوته إلى حد بعيد ، فهو ذو نفس ساكنة هادئة ، لا غضبة فيها ولا عنف ، تتهيب الثورة ، وتفضل التأمل الصامت على العمل الصاخب . ولا يزال به إلى الآن شىء من هذا ، يتجلى فى مثل قوله وهو يصف حاجة الشرق — حاجته هو — إلى الهدوء وإلى التعلق الناعم بماضيه :

« فكثيراً ما تصيبنا نحن الشرقيين هزائم حيال جبروت هذا التمدن الغربى ، فنستشعر تزعزع الثقة بأنفسنا ، فإذا فزعنا حينئذ إلى معبدنا الشرق استمددنا منه الثقة واليقين »[٨] .

ولا ريب أيضاً فى أن المرض المتمادى قد أنمى تردده وتهيبه[٩] ،

---

(٦) منطقة رملية فى ضواحى القاهرة .

(٧) أهملت هنا ، عمداً ، دراسة أثر كتاب القصة الغربيين فى اتجاه تيمور ؛ لأنى سأعرض لهذا « الينبوع » الآخر فيما بعد .

(٨) مجلة الاثنين ، عدد ٨ نوفمبر سنة ١٩٤٣ .

(٩) لنلاحظ هنا ، مرة أولى ، أثر المرض فى نفس تيمور ، كما يصوره مقال آخر طريف نشر فى مجلة المكشوف « بيروت ، العدد ٢٠٣ » من خلاله يبدو هذا المرض =

فاستقبل آراء أخيه الجريئة «بعاطفتين لا تخلوان من تفاوت : عاطفة الحذر، وعاطفة الإعجاب»[10] . ولكن استطالة هـذا المرض جعلت تيمور ، فى أحلامه وتأملاته وامتناعه من العمـل ، يهضم كثيراً من تلك الآراء التى كانت تشيع فى نفسه القلق .

= علة كل نفس، ومادامت « المعـدة بيت الداء » فهى إذن مورد السعادة الكاملة ، هى « دعامة الرجولة الحقة » . إن تيمور ليكاد يشكو إليك المرض الذى يعانيه إذ يقول : « حاول أن تداوى معدتك بأى طريق شئت ، فإذا نجحت فى مسعاك فأنت من نفسك أمام شخص آخر لا يمت بصلة إلى شخصك القديم . فتى لا يتلعثم لسانه ، ولا يخذله صـوته ولا يعصيه بيانه ، فتى يملك زمام نفسه ويخضعها لسلطان إرادته ، فتى يرى الدنيا وقد استنارت بعد ظلمة ، وابتسمت بعد اكتئاب . . . المحظوظ فى الطعام محظوظ فى الغرام . . . » .

(١٠) مقدمة «فرعون الصغير» ص ١٤ .

رسالة الأديب

لست أبتغى هنا أن أؤرخ حياة تيمور ، فما أزعم أنى أعرف عنها أكثر مما يعرفه أى قارئ طالع ما كتبه تيمور عن نفسه . وهذا الموجز الذى مرّ بك عن نشأته الأولى لم يكن يرمى إلا إلى دلالتك على مصادر الاتجاه الأدبى لديه ؛ لأنتقل بك فى هذا الفصل الثانى إلى تأمل السبيل الذى يسلكه هذا الاتجاه ، فى ناحيته النظرية ، نتيجةً لمزاج تيمور ، وأثراً طبيعياً لهذه النشأة .

ولنذكر هنا أن السمة الأولى عند تيمور ، المسيطرة على تفكيره وعاطفته ، هى حبه للخير وتجنبه الأذى والعنف ، فهو فى نفسه الوادعة — الشرقية كما يسميها — أبعد الناس عن امتلاك العواطف العنيفة كالبغضاء والميل إلى الشر . وأنا أقدم لك مثالاً — من مائة — تبدو فيه الفضائل السقراطية التى يحبها تيمور من خلال قوله عن أحد أبطاله :

« ... وكان هذا الرجل يستحق هذا العطف بل يستحق أكثر منه ؛ إذ أنه كان متحلياً بفضائل خلقية تحببه إلى كل مخلوق ، فهو وادع النفس كثير البشاشة ، وله أسلوب رقيق فى الكلام خال من العبارات المزيفة ، صادر من قلب لا يعرف التملق والمكر » (١) .

---

(١) من قصة « اليتيمة » فى مجموعة « الشيخ عفالله » .

ولنذكر أنه ، برغم مرضه ، ولأن هـذا المرض قد أصبح عادة مألوفة لديه ، رجل واسع العطف ، رحب التفاؤل لا يتشاءم ، يكاد يرى أن لم يكن فى الإمكان أبدع مما كان ، مقتنعاً أن الله الذى خلق العالم على صورته ، خلقه « على أساس الحب والجمال » لأن الله «لا يخلق إلا الجميل ولا يودع مخلوقاته إلا الحب ؛ إذ أنه سبحانه وتعالى المثل الأعلى للحب والجمال »(٢) .

مثل هذه النفس — إذا تذكرنا إلى جانب ذلك طبيعتها « الأرستقراطية » المنعزلة — ليست بالنفس التى يُطلب إليها أن تحمل لواء أدب مناضل ، يدعو فى عنف ويحارب القديم ليبنى محله جديداً يرضيه . ما ينتظر منها هو أدب كالبحر هادئ المظهر برغم الخفقة الصاخبة فى قراره ، طريف فى غير شذوذ ، مسترسل كحياة الريف . ولهـذا اتخذت نظرة تيمور إلى مفهوم الفن ، وإلى رسالة الأديب فى العالم الذى يحيا فيـه ويكتب من أجله ، هذا المظهر الهادئ ؛ وكانت ، ككل نظراته الى مشكلات الحياة الأخرى ، بسيطة لا تعقد فيها .

فى الأثر الفنى الخالد مزيتان لا بد منهما لخلوده : أولاهما الشمول — وأعنى به إتقانه لدراسة المشاعر العميقة ، المشتركة فى النفس البشرية ، المتجاوزة فوارق الأجناس والحدود — ليفهمه العدد الأكبر من المعاصرين .

---

(٢) مقدمة « الوثبة الأولى » ص ١٧ .

وثانيتهما الغنى بالتفاسير الممكنة ، ليرضى عنه العدد الأوفى من الأجيال . فالفن الخالد هو إذن فى الدرجة الأولى — جغرافياً وتاريخياً — فن إنسانى ، والأثر الفنى الناجح هو ، فى وقت واحد ، انعكاس أمة فردة وصورة البشرية بكاملها . ومن أجل هذا يرفض تيمور أن يقيد الفن بوضع مخصوص وزمان مخصوص وأمة مخصوصة . وفى المعركة القائمة ، من أزل الفكر ، بين « الأديب — القائد » و « الأديب — الصدى » يقف تيمور بجانب الثانى ليسخر من الأول ، وكأني بك تقول : وضع الرجل الذى يخشى خسارة الحرب ، وألا ينام هادئاً فى ليله ، فيدعو إلى السلام :

« بعض الناس يظنــون أن الأديب يملك أن يؤثر فى المجتمع الذى يعيش فيه بأن يؤجج ثورة مثلاً أو ينشئ مذهباً أية كانت غايته ، وبعبارة أخرى يكون له تأثير إيجابى فى البيئة التى يحيا فيها . وعنــدى أن الرأى الصحيح فى هذه الناحية هو أن الأديب يتأثر بالمجتمع فيعبر عن هذا التأثر فى موضوع أدبي أو عمل قصصى . وفى إمكاننا أن نستشهد بالثورة الفرنسية ؛ فقد حسب البعض أن أعلام الكتاب فى هذه الحقبة ، أمثال روسو وفولتير ، هم الذين كانوا مبعث هذه الثورة ، والحق أن الثورة بدأت قبلهم ، بيد أنها كانت كامنة فى أطواء النفوس ، وهؤلاء الكتاب بطبيعة حياتهم متصلون

بجمهور الناس ، فتأثروا بما سمعوا من تذكر وشكاة فلم يلبثوا أن صاحوا وعبروا » (٣).

إن « المشاكل الخاصة بوقت معين مشاكل طارئة ، لا تكاد تظهر حتى تختفى » . والأدب الرفيع « لا يتقيد بزمن خاص ولا بمكان خاص ولا بأمة معينة ... الأديب الفنان يعمل دائماً « بقوة غير واعية » ووجهته خير الإنسانية العام ، الخير العالمى ، الخير الشامل غير المحدود بزمان ولا بمكان ، فليس له شأن بموضوعات الوقت التى من نوع الحوادث الجارية » (٤).

ستعترض على كل هذا بأنا — حينئذ — مضطرون إلى أن نحذف من قائمة الكتب الأدبية الخالدة آثار « رومان رولان » و «توماس مان» وغيرهما ، وبأن تيمور يناقض نفسه فى ختام المقال الثانى إذ يمجد هذين الكاتبين ، وكلاهما أديب فكرة ، ومعلم جيل . وسترى أن إنكار تيمور أثر الأديب الإيجابى ، مهما يكن لونه ، ليس إلا نظرة طريفة فحسب ؛ وأن الجهد الخالق — نظرية علمية كان أم عملا فنياً — يحوى بطبيعته عنصري

---

(٣) مجلة المكشوف العدد ٢٧٠ ، وقد ظل تيمور مصراً على هذا الرأى إذ أعاده بنصه تقريباً بعد أكثر من سنتين فى مقال عن « أثر القصة فى تربية الشعب » [مجلة الصباح ، دمشق ، عدد ٥ من أبريل ١٩٤٣].

(٤) المكشوف ، العدد ١١٩ .

هدم و بناء ، متمازجين متضامنين ؛ وأن كل النهضات القوميــة فى العالم ، كل الثورات وكل الانقلابات ، سبقتها تيارات فكرية متحررة ، متجاوبة الأصـداء ، متعـاونة على اختلافها بعضها مع بعض ؛ وأن كل اليقظات الشـعبية العميقة ولدتها ارتعاشات فى الطبقات العليا من الأمم ، فى نفوس الأدباء والفنانين والمفكرين ؛ هى قبل كل شىء إحياء للماضى المجيد و بعث له — حين يكون هناك ماض — أو ثورة على الحاضر الجامد ووصف له فى سبيل الخلاص منه أو إصلاحه ... ولـكن تيمور يفرق بين المصلح — المؤرخ أو الفيلسوف — وبين الفنان ، و يعتدّ العالم والأديب شخصين مستقلين لـكل منهما دائرة اختصاص ، وأن « هـذه الشخصية المزدوجة التى ادعت العلم والأدب معاً هى شخصية ضائعة حتما » ، وأن الذى أنقذ « تولـستوى » و « إبسن » ومن ماثلهما « من الأدباء الذين خلطوا بين الأدب والاجتماع هو فنهم العظيم .... أنهم كانوا فنانين أكثر منهم مصلحين ، فخلدت مؤلفاتهم ، والفضل فى ذلك للفن وحده » (٥) .

وشىء آخر جديد : لقـد تعوّدْتَ أن ترى النقّاد يفرقون بين الخير — موضوع علم الأخلاق — وبين الجمال — موضوع الفن . أما تيمور فنفسه الخيِّـرة تجعله يرى للخير مكاناً واسعاً فى غاية الفن ذاته . فهو إذا

---

(٥) المكشوف العدد ١١٩ .

أنكر على الفنان أن ينزل إلى السوق ليشغل نفسه بمشكلات الناس ، لا ينكر عليه أن يزيد العالم بفنه نوراً على نور . ومن أجل هذا تكونت لديه عن مفهوم الفن فلسفة طريفة المنعرجات أفضِّل أن أنقلها بأسلوبه مقتطفة من مقدمة « الوثبة الأولى » :

« غاية الفن الكشف عن الجمال وتسجيل مظاهره وتذوق فتنته . ومتى تذوقنا فتنة الشيء أحببناه . . . فالفن إذن هو الذى يشعرنا بالجمال والحب ... والجمال هو الذى يحوى من التناسق المادىّ أو الروحىّ ما يشعرنا بلذة وسرور عند رؤيته . . . والحب فى معناه الأصلىّ هو الجاذبية . . . والإنسان إذا أحبَّ رغب — بلا جدال — فى خير حبيبه ... فالحب إذن غايته الخير ، ولما كان الفن غايته الحب ، فالفن إذن يرمى دائماً إلى الخير » .

الخير إذن — غاية الفن — هو ، آخرَ الأمر ، بعض المتعة التى نطلبها وراء اكتشاف الجمال . الفن لا يقصد لذاته ؛ فكل عاطفة تشعر بها ، وكل وردة تتنشَّى أريجها ، وكل راحة جسمية تحسها ، لا تهمك فى ذاتها ، بل يهمك أن تكتشف فيها الجمال الذى يقودك إلى اللذة . ثم لا تكتفى بهذه اللذة — إذا كنت فناناً — بل تفكر فى توضيحها ، وترغب فى التعبير عنها ، وتحاول أن يكون هذا التعبير لذيذاً مثلها . هكذا تنقل الإحساس بالجمال من روحك إلى مخيلة الناس ، و « تُجمد » اللذة العابرة التى شعرت

بها لتجعل منها متعة ثابتة ، قابلة للعدوى ، ملبية حين الاستعادة . وبذلك يصبح الأدب — بحسب نيمور نفسه — ذا أثر إيجابي في الحياة : فى الحياة المظلمة يجعلها أكثر نوراً ، وفى الحياة الغامضة يوضح من ألوانها ويزيد فى سحرها ، وفى الحياة التاعسة يفيض فيها السعادة والجمال . وهو فى كل هذا لا يرمى إلى أن يكون مصلحاً اجتماعياً مباشراً كما يريده بعضهم أن يكون ؛ هو الهيّـة تختلف عن الحياة اليومية الآلية ، لا هزل فيها لأنها أصبحت غريزية فى نفوس الكثيرين ، ألعوبة من شأنها تجميل الحياة وإسعادها ، والسمو بالفكرة والعاطفة ، وإصلاح النفوس والمجتمعات فى النتيجة ، دون أن تكون لها فى ذلك الغاية العظمى ، ودون أن ترى فيه إلا طرائق تنتهى كل مسالكها إلى لذة اللعب .

ستقول إن هـذا النوع من الأدب يظل، برغم كل شيء ، أدباً أنانياً انعزالياً ، في وقت ينسى فيه الناس فردياتهم ليعيشوا معاً جماعة متماسكة . ولكنها أنانية منتجة تقود إلى أبعد حدود «الغيرية» . إن رسالة الأديب الأولى — المؤتلفة مع كل هـذا الذى مضي — هى أن يتعمق فى نفسه يستجلى أغوارها ويستطلع ما فيها من جمال ؛ فإذا فعل استطاع أن يعرف النفوس الأخري ، أن يحبها من خلال نفسه ، أن يصبح ذلك الغيرىّ الكامل الذى يقدس الإنسانية ، لأنها المدى الذى تهيم فيه ذاته ، وصورتها

المتعددة الأوضاع . حينئذ يستطيع أن يوسع نظرته الذاتية ، وأن يجعل من أثره الفنى صنيعاً فكرياً ممتازاً : قومياً وإنسانياً فى وقت واحد . هذه الأنانية ليست إذن بالأنانية المبتذلة ، بل هى السبيل الوحيد الذى يستطيع به الفنان أن يحب النفوس التى يصورها ، وأن يتصل بها من طريق العاطفة .

مثل هذا الأدب ، القومى الإنسانى معاً ، المجاوز حدود الزمان والمكان ، الخيِّر بطبيعته ، غير المستند إلى مذهب — لا يستطيع أن يكون إلا حدسياً غريزياً . نقطة أخرى أساسية ، انتبه إليها تيمور ، وأقر فيها أحد مبادئ التحليل النفسى .

إن أول ما نستطيع أن نستنتجه من مثل الفن الأعلى لدى تيمور هو أن عملية الفنان ليست ، كما يزعم الواقعيون ، مجرد تقليد للطبيعة . هى نقد لها غير مباشر ، نقد « ذاتىّ » لأنها سعي وراء المتعة الفكرية الشخصية أكثر منها بحثاً عن الجمال الموضوعى الخالص . لنذكر أن « الصرخة ليست النشيد ، والحركة المهتاجةُ ليست الرقص ، والحماسة الصاخبة ليست العيد ، وليست شطة القلم رسماً جميلا » (٦) ؛ وهكذا لا يكون الأدب — وهو أحد

---

(٦) « آلن » : عشرون درساً فى الفنون الجميلة .

ضروب الفن — صورةَ الحياة ولا مرآتها الساذجة المنفعلة ، بل «خرافة» هذه الحياة كما تراها عينا الأديب . « الأديب الفنان شخص يحس ، ثم يجيد التعبير عن إحساسه فى أناقة مظهر وصدق يقين »[7] . ومن هنا يبدو الفرق الواضح ، مثلا ، بين التاريخ والرواية . التاريخ أعمال ، والمؤرخ راوى حركات ، أما الروائىّ فلا يذكر لك الحركة إلا تعبيراً عما لا يذكره التاريخ ، عما وراء الحركة كما يصوره له حلمه ، والرواية هى الانتقال من الحلم الطرىّ الهفهاف إلى الحركة الثابتة الملموسة بقدر ما تكون تفسيراً له .

هذا «الانتقال» يكون من طريق الحدس . فالفنان الأصيل لا يتميز بمذهب فلسفى خاص ، مترابط الأجزاء محكم المنطق ، ولا بمعلومات واسعة أو ثقافة عميقة ، بل بذلك العالم الخيالى الذى يخلقه — إلى جانب عالمنا الحاضر — حدسه وغريزته . عالم وهمي خاص به ، حلم شعشاع لا حقيقة له إلا بالنسبة إلى ذاته ومن خلال ذاته . وبالغريزة وحدها نستطيع أن ننشئ مثل هذا الأدب ، وأن نجعل من هذا الحلم الموهوم حياة صخابة صادقة ، للعواطف فيها مدّ وجزر ، وللمشاعر تجاذب واصطراع .

فالمعرفة البشرية — كما يقرر « كروتشى »[8] — ذات وجهين : إما معرفة منطقية وإما معرفة حدسية ، بالعقل أو بالمخيلة ، منتجة مفاهيم

---

(7) « تيمور » : مجلة المكشوف ، العدد ٢٧٠ .

(8) « بندتو كروتشى » فى كتابه «فلسفة البديع» .

فى حدود المنطق أو مبدعة صور يستخدمها الفن . وما يستطيعه العقل هو أن يكشف لنا عن سر الحوادث الطبيعية ، وكل ما يعبر عنه بحدود ساكنة ؛ أما عن الحياة فلا . الحدس وحده — الغريزة الواعية غير النفعية (٩) — يستطيع أن يقودنا إلى أعماق الحياة . « إن عيننا لترى ملامح الكائن الحى ، ولكن مرصوفة بعضها إلى جانب بعض ، غير متمازجة عضويًا ، تفوتها غاية الحياة ، والحركة اللطيفة التى تسرح بين الخطوط فترتبط بين تلك الملامح ، وتجعل لها غاية ومعنى . هذه الغاية هى ما يرمى إليه الفنان ، إذ ينقل نفسه إلى قرار موضوعه بضرب من التعاطف ، وإذ ينزع بالجهد الحدسى حاجزاً كان يقيمه المكان بينه وبين نموذجه » (١٠) .

من أجل هذا يقول تيمور ، مؤكداً الفرق بين جهد العالم وجهد الأديب :

« الأدب لا يقيد نفسه بمشاكل زمنية إذا ماتت واختفت من الوجود مات هو واختفى على أثرها . هذه المشاكل تحتاج إلى علماء يبحثون ويستنتجون ، على ضوء أقيسة منطقية أو رياضية أو نظريات علمية ، نتيجة اختبارات مادية فى المعامل أو ما شابهها . كل أعمالهم مؤسسة على « العقل » ،

---

(٩) يعرف « هنرى برغسون » الحدس بأنه الغريزة التى ، برجوعها الواعى الى ذاتها ، تنقلب تفكيراً . ويضيف فى كتابه « الضحك » أن صفة الفنان الأولى هى اللانفعية ، وأن النفعية هى التى تضع أمامنا الحواجز دون العالم الخارجى ، بل دون أنفسنا .

(١٠) « برغسون » فى كتاب : « التطور المبدع » .

العقل الواعى ... أما الأدب الرفيع ، فميدانه النفس الإنسانية ، هذه النفس المعقدة المحيِّرة التى تزخر بالعجيب المدهش من شتى الانفعالات والنزعات مرجعها البصيرة والعقل الباطن ... » (١١) .

ذلك أن الإنسان — إلى حد بعيد — سجين طبقة غليظة تغطى شعوره ، تستمسك فيها عواطف ألفناها ، وأحاسيس توضَّعت على سطح نفوسنا بفعل الوراثة والتربية والمجتمع ، لا نكاد نستطيع أن ننفلت منها إلاّ لتمر بنا لحظة من الشعور العميق تتصل فيها ذاتنا الحقيقية بذوات الناس ، ثم تعود مرة أخرى إلى سجنها . أما الفنان فهو وحده الكائن الحر ، الذى يستق فنه من ينابيع حدْسه الخاص ، الطليق من قيود المنطق الجدلىّ والتجربة التى تلخّص الحياة فى رموز ، مقدما للانسان العادى وهج العالم الجميل ، الذى حالت نفعيّتُه المادية بينه و بين أن يحس وحده تصورَه .

---

(١١) المكشوف : العدد ١١٩

ألوانُ حياةٍ أدبيّة

أريد أن أوضح ، فى هـــذا الفصل الأكبر من دراستى ، كيف يتحقق فى الواقع التطبيقي مفهوم الفن لدى تيمور ، وكيف يتطور أدبه ، فى ظل هذا المفهوم ، من مناحٍ تعودها القراء ، ساذجة شابة ، إلى اتجاهات أخرى جديدة فى الظاهر ، ولكنها فى أعماقها وفى انسجامها جدّ طبيعية ، تتركز بذورها فى بداية عمله الأدبى ، ويسهل التكهن بها إلى حد بعيد .

فالواقع أن كل أديب حق ، كل أديب يصدر عن نفسه ، إنما يؤلف وحدة فى ذاته كاملة لا تناقض فيها . فى مجموع النتاج الأدبى يجب أن تشعر أن الكاتب ظل هو نفسه لم يتبدل ، تبدو فى كل آثاره شخصيته القوية المتماثلة ، التى تنحلّ وتفقد قوتها إذا لم تطبع بميسمها هـذا النتاج . الجمال المطلق مفقود ، فعلى الفنان الصادق أن يقدم لنا صورة جمال العالم كما يحسه ؛ والحقيقة المطلقة لا وجود لها ، فعليه أن يعرض لنا حقيقة العالم — حقيقته النسبية الخاصة — كما يعقلها . هكذا يصبح الأدب غناء للحياة : ثروة جديدة يأتى بها كل أديب جديد ، وعالماً آخر ينضاف إلى كنز العوالم الموروثة . ومن هنا كان الفنان أبداً سابقاً لجيله ، لأنه يخلق له دنيا مختلطة عليه ، تشبه دنياه وتختلف عنها . — ومحمود تيمور لا تعوزه مثل هذه الوحدة .

إن نتاجه أبعد ما يكون عن خدمة نظرية معينة أو الدفاع عن مذهب جديد ، ومع ذلك فمن مجموع هـذا النتاج تبدو نظرة إلى العالم ، خاصـة موحدة ، متلائمة الأجزاء . تلمح هذا فى أبطال تيمور ، وفى الألفاظ التى يستخدمها لوصفهم وإحاطتهم بجو معين ، وفى عاطفة الخير التى رأيناها تسيطر على نفسه ، والتى سنرى آثارها فى حياة أشخاصه .

على أن الأديب واحدٌ وكثير . من بعيد تلمح المشهد الطبيعى فلا يبدو لك منـه إلا خضرته المغبرَّة تدنيه من زرقة السماء ، ثم تقترب فتتلون هذه الخضرة بالورد والزهر ، ويتكسر عليها وهج الشمس شعاعاتٍ غنية الصور . وكذلك الأديب : وحدة ذاته يعرضها فى أوساط مختلفة فتتخذ كثيراً من الألوان ، وبتقلب الزمان تتفرق العناصر التى اجتمعت فيه . — وتيمور أديب يلتقى فى نفسه خيـال « شعرىّ » وواقع « نثرىّ » ، منسجمان كل الانسجام ، متمازجان بنسب مختلفة ؛ وكل أثر من نتاجه يعرض لنا واحدة من هذه النسب فى واحد من أطوار حياته ، يختلف عن غيره بتأثير عوامل خارجية وداخلية .

وما دمتَ ، إذ تبدع الأدب ، لا تَخلق ، بل تعتمد فى خيالك على الملاحظة ، فالأدب فى تطوره عند الكاتب نوعان : أدب يتجه من الداخل إلى الخارج ، يبدأ اهتماماً خالصا بالتحليل والملاحظة الذاتية وينتهى

عناية بالترف الفنى وملاحظة الزخرف ، وهو أدب « أندره جيد » و « توفيق الحكيم » ؛ وأدب يتجه من الخارج إلى الداخل ، فهو فى خلاصة تطوره رغبة عن واقعية المؤرخ إلى خيال المصور الشاعر ، كأدب «ماترلنك» ومايتراءى من الدروب التى تستهوى رمزية «بشر فارس». — والاتجاهات المتباينة لدى تيمور تلتقى كلها فى ظل هذا الضرب الثانى من الأدب . ولنوضح :

غاية الفن

غاية الفن لدى تيمور : الفن [1] . والفنان عنده « ناقد قبل كل شىء » [2] ، ولكنه ناقد لين ،لا عنف فى حديثه ولا شراسة فى تأنيبه . والقصة لديه ، فى كل أطواره ، كانت تنضوى فى عطف هذا التعريف العام ، الناقص لأنه قادر على أن يشمل الشعر والنقد التأثرى وأدب المقالة والرسالة : « عرض لفكرة مرت بخاطر الكاتب ، أو تسجيل لصورة

---

(١) «الأدب ليس له عندى غير اسم واحد هو الأدب بمعناه الواسع ، وليس له إلا هدف واحد هو الفن » . [من رسالة إلى الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى ، مجلة الرسالة العدد ٢٠٢]

(٢) مقدمة « الوثبة الأولى » ، ص ١٠

تأثرت بها مخيلته ، أو بسط لعاطفة اختلجت فى صدره ، فأراد أن يعبر عنها بالكلام ، ليصل إلى أذهان القراء ، محاولا أن يكون أثرها فى نفوسهم مثل أثرها فى نفسه » (٣) .

على أن هـذه الغاية ، وإن تكن ثابتة لم تتبدل فى جوهرها ، فقد تطورت فى تفاصيلها على نحو واضح . فلقد بدأ تيمور يكتب من حيث انتهى أخوه . كان أخوه محمد بطلا ممن خلقوا الثورة ، أما محمود فكان من نتاجها ، وبدا له إصلاح المظاهر الاجتماعية واجباً أوليـا كما تبدو أبداً للمتأخرين العيوبُ الشكلية التى لم يراعها السابقون . ثم عَمُقَ مفهوم الإصلاح لديه فرأى فى القصة مجالاً لإصلاح نفس الفرد فى ميولها المكتومة ونزعاتها الخاصة ، كيما يتكون من تلاقى الأفراد الذين صلحوا مجتمعٌ أكمل . وازدوجت لديه شخصية المصرى فلم يعد مصرياً فحسب ، ذا عيوب محدودة به ومزايا يتفرد بهـا دون الآخرين ؛ بل أصبح ، إلى جانب هذا الطابع الخاص ، نفساً بشرية تلقى صدى بدواتها لدى كل النفوس ؛ وبذلك ارتقت الغاية التى يرمى إليها تيمور من القصة ، أو ما يسميه «معنى القصة» ، واتسع الضيق من أفقها ، فرأى تيمور « أن معانى القاص فى الغالب إما مستمدة من الواقع الذى هو ملء مسموعه ومشهوده ، وما هو فى نطاق الجو

---

(٣) مقدمة « مكتوب على الجبين » ، ص ٧

المحليّ الذى يعيش فيه ، وإما مستخرجة من صميم النفس البشرية ، تلك النفس الثابتة بميولها ، الخالدة بغرائزها . إلا أن المجد الأدبى لا يكون إلا من نصيب القصة التى يحذق كاتبها ردّ أصولها ومعانيها إلى أوصال الإنسانية الباقية بتلك الميول والغرائز »(٤) .

. . .

ويتّسق مع « وحدة الغاية » من القصة أن نقول : إن محمود تيمور أديب لا مذهب له . كان يجب أن يكون من « الشعب » فى الريف ليهتم بالأدب المحلى وحده ، أو أن يُخلق فى أرستقراطية المدن الصاخبة ليهتم بالأدب النفسى الإنسانى وحده — ولكنه كان « أرستقراطياً » فى الريف ، « فلاّحا » من نبلاء المدينة ، فجمعت نفسه النزعتين تقوى إحداهما على الأخرى حيناً بعد حين . فهو مزيج من كل المذاهب ، يرى كل الدروب صالحة ما دامت تبلغ به كلها الهدف . ما يعنيه هو أن يصور دهشته الفرحة أمام العالم ، وأن يحقق هذه النزعة الخيّرة التى تميل بالأرستقراطى إلى الشيوعية إذا كان عملياً عنيفاً ، وتقوده إلى التسامح وعدم القسوة وإلى التبشير بالمحبة إذا كان فناناً كثير التأمل كتيمور . ولهذا كان قصصياً واسع الرحمة ، شديد الميل إلى إخفاء الشر . الذين يعطف عليهم من

---

(٤) المصدر السابق ، ص ١٣

أبطاله أناس ذوو نفوس خيِّرة بطبيعتهم ، لايشذون أو يسيئون إلا مدفوعين أو لحاجة . بل إنه ما يكاد ، مرة ، يصوِّر الشر بما يشبه الأمانة حتى يندم على الذنب الذى اجترمه فيرجع عنه إذا استطاع ؛ فقصتا « سيدنا » و « واسطة تعارف » (من مجموعة الشيخ جمعة) ، مثلا ، نالهما كثير من التهذيب حين صدرتا من جديد فى « الوثبة الأولى » (بعنوان « الله يرحمه » و « سبب تعارف ») برئتا به من مظاهر الشر التى كانت تبدو على شخوصهما ، والتى كانت حادة بعض الحدّة .

وبالرغم من هذه « اللامذهبية » العامة لدى تيمور ، فإن التطور من الواقعية إلى التحليلية المتصلة بالأسطورة هو أوضح الاتجاهات التى مر بها أدبه ، وهو مظهر أساسى لتحول نتاجه من الخارج إلى الداخل .

من الواقعية إلى التحليل

الواقعية أدب الأزمات . ففى كل مجتمع قائم تمر فترات ، طويلة أو قصيرة ، يعلن فيها السلام بين الطبقات والأحزاب ، فتتهادن وتتقارب ، وتميل إلى الترف الناعم واللهو الطرىّ ، وينشأ فى هذه الفترات أدب طرىّ ناعم ، فيه كثير من خيال السماء ، لأن الأديب يفضل أن يعيش حياة

الأرض كاملةً خصبة على أن يقدمها للناس مادةً على الورق . ولكن الراحة لا يمكن أن تدوم . الراحة مَفسدة . وحين تفسد الأرض تملُّ الطبقة الحاكمة أن تظل عادلة فتظلم ، وتعاف الطبقة المحكومة أن تظل محرومة من السلطة فتشكو . فى هذه الفترة تنشأ الأزمة ، ويتهدد السلمَ اضطرابُ التوازن الاجتماعى ، واستعداد الكأس التى أرهقت بالشراب أن تطفح . ويصحو الأديب من غفوته الحالمة ومن حوله النزاع ليسير فى طليعة المقاتلين هابطاً من سمائه إلى أرض الواقع ، ملبياً دعوة الناس فى تزويد أنصاره بمادة يقاتلون بها وهدف يثورون من أجله . ويُفقد المرح ويحل مكانه التشاؤم .

من جماع هذه العناصر تُبنى الواقعية فى الأدب . ولقد قلنا إن تيمور نشأ فى خلال الأزمة التى ولدت الثورة ، وإنه قرأ القصة فى الكتب التى أتى بها أخوه من أوربة ، وتعلم على يديه كيف يكتبها . ولم يكن محمد تيمور واقعيا بالمعنى الصحيح ، بل كان أكثر من ذلك ؛ لأنه مُصلح ثورىّ فى جلباب قاصّ . وفى ذات ليلة ، حين جلس محمود ليكتب « الشيخ جمعة » ، أولى أقاصيصه بعد محاولات الشعر المنثور ، لم يجد إلا طريقة أخيه ليقلدها . وكتب فيما بعد قصصاً كثيرة وكتباً ذات نهج واحد ، نطلق عليه « الواقعية » تجوزا وتساهلا فى التعبير ؛

فإن من عادة الـكاتب الواقعى نظرة إلى الحياة ، معيَّنة سهلة المـلاحظة ، وهى التشاؤم الذى يخلقه البرم بالأزمة ، وما ينتج عن هذا التشاؤم من ميل الى وصف نواحى الشر والقبح والرذيلة على أنها كل الحياة ، ـ وتلك نظرة حذفها تيمور من تعريف الواقعية حين كتب أقاصيصه ، فلا هو بالـبَرِم الحانق ، ولا الشرُ والقبح فيما يرى أوّليان فى نظام الـكون . ويرجع هـذا ، مرة أخرى ، إلى نبل طبقتين عايشهما فى وقت واحد : أولاهما «الأرستقراطية» العريقة ، أما الأخرى فأهل هذا الريف القانع الطيِّب ، المطمئن إلى غده ، الذى لا يدع له كدّ النهار مجالا للألم .

ولقد كان العنصر الأساسى الأول فى «واقعية» تيمور اهتماماً بالوصف الحسى يبلغ أقصى الحد . فتيمور الواقعى يبدأ قصته — على الأ كثر — بخلق نوع خاص من « الجو » يهيمن فيه الجسد ، لأن ما يعنيه هو أن يضع أبطاله فى مكانهم الذى خلقوا له ، ولأنه يؤمن — فيما يبدو — بخضوع علم النفس « للفيزيولوجيا » إلى مدىً بعيد . يقدم لك صورة البطل الذي ستدور حوله العقدة ، فى حركاته ولبوسه وأسلوب عيشه ، ويقص لك حكايته : حكاية جسد ، عليك أنت أن تضع فيه الروح التى تلائمه، والتى يتخيلها ويتابع قصته على أساسها . فهو قبل أن يعرض لك أفكار «الشيخ جمعة» وطريف خرافاته ، يقدمه لك جسداً حياً على هذا الشكل:

«لقد مرت السنون الطوال، وتغير كل شيء على الأرض إلا الشيخ جمعة؛ فهو هو الرجل ذو العمامة الحمراء والجلباب ذى الأكمام الواسعة. هو ذو الابتسامة العذبة والرأس المنحنى قليلا إلى الأمام... هو ذو العينين البراقتين والأنف الغليظ واللحية الرمادية الكثّة. هو ذو الجبهة المزدحمة بالتجاعيد والبشرة السمراء الضاربة إلى الحمرة — حمرة السعادة التى تغذى روحه وجسمه. أجل هو هو الرجل ذو المشية المتمهلة، والصوت الرفيع العذب، والخيال العريض والأمل المطلق الذى لا حد له. هو الذى يقوم من النوم مبكراً صوب الجامع ليؤدى فريضة الصبح قبل شروق الشمس. وهو الذى يقضي معظم نهاره فى المصلَّى الواقع على شاطئ الترعة يتوضأ ويصلى ويسبح ويقرأ الأوراد...».

ومثل هذه الطريقة تخيَّل لك أن تيمور كان، فى واقعيته الأولى، يكاد لا يكتب قصة إلا متأثراً بمثال حُدث عنه أو مرَّ به فى الطريق، فهو يبدأ أبداً بهذا المثال يضعه أمامك ويترك له حرية الحياة وفاقاً للصورة التى رسمها عنه. وهو يتبع هذا الأسلوب حتى فى بعض قصصه الطويلة، حيث ينتظر أن تبدل حركة الحياة من صورة البطل الذي يقدمه، فلا يمنعه هذا من أن يبدأ بوصفه الحسى تمهيداً لحكايته. ولعل خير مثال على ذلك قصة «الثالوث المقدس» (٥)، أطرف ما كتبه تيمور فى تصوير

(٥) من مجموعة «الحاج شلبى» وهى إحدى مجموعاته الأولى.

النماذج السخيفة من النـاس ، وهى قصة تصور تلميذين فى السنة الأولى الثانوية ، «منح كل منهما رفيقه عن طيبة خاطر لقب الأستاذية الجليل» ، أصابت أحدهما لوثة الأدب ، و « اختص » الآخر بالفلسفة ، — ورجلاً من الشارع ، يحاولون معاً إنشاء « مجمع للآداب والفلسفة المصرية » . إن المبالغات الحلوة التى يمتلئ بها جو هـذه القصة لا تمنع تيمور فى أى لحظة من السير وئيداً فى واقعيته الحسية ، حتى ليقنعك أنها حادثة واقعة أو محتملة الوقوع دون ريب ، بل إنك لتذكر زميلا لك فى المدرسة ، كان أقرب الناس إلى « صابر » أو « مجبور » ، ورجلاً من المتسكعين فى القهوات ، المتطفلين على كل مائدة ، قد يكون « شعيب أفندى » نفسه ، لولا أن صاحبك ما يزال فى مكانه من القهوة ، أما « شعيب أفندى » هـذا — البيك والباشا عند اللزوم — فقد خطب ذات يوم فى حفـلة حضرها بعض « الفتوات » وبواب زنجى وبائعة برتقال ، بوصفه رئيسـاً للمجمع .

وعنصر آخر فى واقعية تيمور ، هو تفضيله الأشخاص العاديين على الذين تكون فى حياتهم بطولة غير مألوفة ، أو النبـلاء المرتفعين حقاً عن وسط الشعب . فمن « الشيخ جمعة » حتى « قلب غانية » — إلا فى قصص متفرقة — تكاد لا تجد لديه رجلا واحداً يرتفع عن هذه الطبقة الوسطى .

أبطاله على الأغلب — كما سنرى فيما بعد — بائع فول وحلوى (٦) ، أو أرملة سكير مقامر (٧) ، أو تلميذ مدرسة يعشق أسطورة الحوريات (٨) ، أو شيخ عجوز يقتل ابنته ليطرد الشيطان من جسمها ونظرات الشهوة من عينيها (٩) .

تلك هى واقعية تيمور . ولا ريب أن كلاً من هذين العنصرين — فى الواقعية — يحفل بالمزايا ولكنه يواجه كثيرا من العيوب ، ولعل تيمور لم ينجُ من خطر هذه العيوب ، فى النهاية ، إلا بفضل الأسلوب « الإيحائى » الذى استخدمه فى مجال الوصف الحسى ، بدل الأسلوب المباشر ، والمهارة التى بلغ إليها فى جعل حركات شخصياته ، كما قال عن إحداها ، « تعبر عن نفسيتها بلا وعى — فهى لغة صامتة تفصح فى لمحات صغيرة عما يقع في قلبها من شتى الانفعالات » (١٠) . ولا ريب أن عاملين متكافلين ساعدا فى تعضيد هذا المذهب الذى درج عليه تيمور فترة طويلة من أدبه ، والارتقاء به فى وثبات صاعدة سريعة .

---

(٦) « عم متولى » من مجموعة « الوثبة الأولى » .
(٧) « الأجرة » من مجموعة « الشيخ جمعة » .
(٨) « حورية البحر » من مجموعة « قلب غانية » .
(٩) « الشيطان » من مجموعة « أبو على عامل أرتيست » .
(١٠) فى قصة « التوبة » من مجموعة « الشيخ عفا الله » .

وأول هـذين العاملين رحلات تيمور إلى أوربة ؛ فبين العامين ١٩٢٣ و ١٩٣٠ سافر تيمور إلى أوربة ثلاث مرات ؛ فطالعته أثناء إقامته الطويلة هناك « مرئيات ومناظر هزّت نفسه وتغلغلت فى صميم قلبه ؛ كما أن خبرته بالحياة ومعرفته لها قد اتسعت وتنوعت ؛ فكان لهذه الحياة الجديدة التى عاشها هناك أثر لا ينكر فى تطور تفكيره » (١١) . لقى هناك الجو الأوربى الذى عاش فيه أخوه قبله ، على صورة أكثر حرية وأبعد شأواً فى تحقيق الروح الفنى ، إلى جانب روائع لم يطرب لمثلها من قبل ، وانتصر فى نفسه الفن الحر انتصاره الحاسم على غلّ التقليد ، فاغتنت ذاته وخصبت ، وتضاءل فيها التهيب والوجل لتحل مكانهما المعجزة التى هيأت أخاه من قبله للخلود : معجزة الثورة المبدعة. إن محمود تيمور ، بعد العودة ، هو فنان آخر جديد كل الجدة ، واعٍ شديد العزيمة ، مؤمن بفنه منتصر على سابق تردده ، ذو أسلوب أقوى وأطلق ، وحرية جوّالة فى البناء وإحكام العقدة وخلق الجو الصالح .

أما العامل الثانى فهو تلمذته لـكتّاب القصة الواقعية من الغربيين . فتيمور تلميذ لموباسان وزولا وتشيخوف وتورغنيف على درجات متفاوتة . ولنفرق بين واقعية موباسان وواقعية زولا « الطبيعية » بأن الأولى واقعية

---

(١١) من مقدمة « فرعون الصغير » ، ص ٢٢ — ٢٣

« قومية » والثانية « إنسانية » تجعل من عهد الإمبراطورية الفرنسية الثانية ، من طريق « الرواية التجريبية » ، إطاراً فحسب يكاد لا تكون له علاقة بالصورة ؛ ولقد أخذ تيمور عن موباسان نهجه فى بناء الأقصوصة ، أما زولا فلم يتأثره تيمور إلا فى الجانب الحسى من واقعيته . وأضاف إلى هذا تلمذته لتشيخوف وتورغنيف لأن الأرض الروسيّة والنفس الروسية هما أقرب الغرب إلى الشرق ، وإلى مصر بوجه خاص . والفلاح ، المصريّ الأصيل بين يدي السهل المصرى يمتد أمامه فلا ينتهى ، هو الذى يعنيه كما يعنيهما « القِن » الروسى . — إن تيمور نفسه يحدثنا بتلمذته لموباسان وتشيخوف وزولا ؛ فلا حاجة هنا إلى الإتيان بالبراهين ، أما تورغنيف فخير مثالٍ لديَّ على تأثره به هذه القصة الساذجة الحلوة : « تكفير » (١٢) التى أعتبرُها ذكرى صافية لآخر أقاصيص تورغنيف : « كلاراميليتش » ؛ فكلتا هاتين القصتين تحدثنا عن رجل رفض أن يقدم الحب لفتاة هامت به فى حياتها ، فلما ماتت لوى عنقه نحوها فى حب أشبه بالعبودية ؛ إنها تمتلكه ، وهى الميتة ، تعتصره بين يديها ليذوب ، وليلحق بها إلى حيث تخلد . وما « عطيات » وبنفسجها إلا بقية من إيلام « كلارا » ، العذراء الخالدة فى الأرض ، لصديقها الذى كان يرفض الحب .

---

(١٢) من مجموعة « الشيخ عفا الله » .

ولنلاحظ أن أكثر هؤلاء الواقعيين بدأ فى أرض الواقع لينتهى عند الغيوم قريبا من سماء الشعر، وإن هذا يمنعنا أن نستغرب تحولا مماثلا لدى تيمور(١٣) . والواقع أن تيمور، منذ المرحلة الواقعية من أدبه، متجه إلى التحليل؛ فعناوين قصصه إذ ذاك — وأكثرها أسماء أو صفات (الحاج شلبى، الكسيح، المصور، حسن أغا) — تدلنا على أنه يهتم بتصوير أشخاص أو وصف أحوال معينة، فهو بهذا ميال إلى التحليل قبل كل شىء: إنه يأتى بالشخص، وينسج من حول صفاته والوضع الذى هو فيه حادثة لا يبالى قيمتها إلا إلى حد. وقلما أتته الحادثة نخلق من أجلها شخصاً يحاول أن يجعله ملائماً لها؛ لأن مثل هذه الحال يقتضي أن يكون فى الحادثة كثير من التكلف والاجتلاب ينافى «الطبعية» التى يريد تيمور بحق أن تهيمن على القصة(١٤) . ثم إن اهتمامه منذ تلك المرحلة الأولى بالشخصيات «المريضة» (فى الشيخ عفا الله وسواها) يبعد فنه مرة أخرى عن الواقعية(١٥) . إنك تكاد تتساءل مثلا: ألا يكون الريف إلا هؤلاء

---

(١٣) لنذكر أننا هنا لانقسم أدب تيمور إلى مناطق ومراحل حاسمة نهائية، فلقد قلنا من قبل إنه بصورة عامة أديب لا يقيده مذهب، وهذا يمنع تطور نتاجه أن يسير على خط مستقيم.

(١٤) راجع «فن كتابة القصة» فى مقدمة «مكتوب على الجبين».

(١٥) لا ننس هنا أن الرحلة الى أوربة هى التى هيأت أيضاً لتيمور أن يقرأ

المشايخ البله ، المضطربين فى غريزتهم ، وهؤلاء الفلاحين البسطاء المتراخين ، المستسلمين لقضاء الله ؟ إن تيمور ليكاد ، بفضل هذه الناحية التى ترفع من فنه ، لم يمرّ بمرحلة واقعية خالصة أبداً .

هكذا بدأ تيمور مرحلة جديدة هى وسط بين الحسّية والتحليلية ، فيها من هذه وفيها من تلك . فى هذه المرحلة تضاءل اهتمام تيمور بتصوير طبقة معينة من الناس وفق درجاتهم الاجتماعية ، واستعاض عنها بأخرى هى طبقة المكبوتين والمعتوهين والمشوّهين «جنسياً» ، يلحُّ فى تصوير نوازعهم وهواجسهم وردِّها إلى أصولها ، إلى جانب طبقة ثانية ، سليمة ، هى رمز لنظام الحياة التى تسرى على نغم وتير . ولكنك تجمع كلتا هاتين الطبقتين ، إحداهما إلى الأخرى ، فتلفيهما على لقاء عند نقطة واحدة أساسية ، هى تضاؤل العقل أمام الغريزة فى كل حركة عفوية يأتى بها الإنسان . ومردّ هذا فى رأيى إلى الصراع الذى شهده تيمور فى مطالعاته الجديدة وحياته الخصبة المتطورة ، بين العقل والغريزة فى أوضاع الناس ، والغلبة أحياناً للبصيرة الغريزية الباطنة على الحركة العقلية الدقيقة الحساب . فنقل تيمور هذا الصراع وهذه الغلبة إلى نتاجه الفنى يبرهن عليهما من خلاله .

= نظريات « فرويد » وأتباعه فى التحليل المرضى ، ويقتنع بصحتها ، ثم يحاول تطبيقها على أقاصيصه .

وكان لابد أن يدخل العنصر « التحليلى » هذا اللون من ألوان الفن .

ولعل خير مثال يقدم على ما سميته « طبقة المكبوتين » قصة فى مجموعة « الشيخ عفا الله » عنوانها « الكسيح » . الكسيح فى هذه القصة ، المعلم «عوف» مجلِّد الكتب ، حاقد على كل البشر الذين يملئون الدنيا ، يسيرون على أقدامهم فى مرح . شرِس بغيض ، نظراته مخيفة ووجهه « قطعة من الفحم الملتهب تمتد منها ألسنة النار » ولكنه ملقى فى ركن من سجنه المظلم ، «حجراً لا نفع له فى الحياة» ، يشعر بكل ضعته أمام الأقوياء ، فلا يجرؤ على أن ينفث حقده الحاسد فى وجيهم ، و يتكثف كل هذا الحقد لينفجر به على صبيّه « عبد العزيز » ، وهو غلام خانع خاضع ، يعيش منذ نشأته مسلوب الإرادة لا حول له ، فى داخل سور وهمىٍ من سلطة معلمه ، فهو إذن أحرى الناس بأن يتلقى ضغائن الكسيح . إنك لتزورُ المعلم « عوف » فيرحب بك و يأمر لك بالقهوة و يسألك عن أسباب غيبتك الطويلة فى هدوء ناعم ، ولكنه لا يكاد يرى غلامه حتى ينفجر فيه أمامك بحمم حسده وغيظه ، فى صفحة بلغ بها تيمور أقصى الروعة ، أنقلها لأن تحليلها لن يكون خيراً منها :

« — وهذا الواقف أمامك الذى تعبتُ فى تربيته وتعليمه حتى صار رجلا يفتخر بنفسه وبصنعته ، هذا الذى حسبته ابناً لى أو قريبا يحنو علىّ

في بلوتي . . لقد انكشف أمامي فإذا به من أشد ناكري الجميل . . .
أقسم بالله إنه مغتبط لما أصابني ، أقرأ السرور في عينيه . إنه ينتهز فرصة
انتقالي من هذه الحجرة إلى غيرها فيدخل ويراقبني وأنا أزحف على يديّ ،
ينظر إليّ بشماتة وكأني به يقول : « ازحف أمامي أيها الكلب ، ازحف
مطأطئاً رأسك ، وقبّل مواطئ قدمي » . يالك من شخص دنيء
ياعبد العزيز . . . ولكن لماذا لا تغتبط ؟ ولماذا لا تتعالى عليّ ؟ أليس لك
ساقان سليمتان وقدمان قويتان ، لعلك تفكر في ركلي بهما ؟ . . تعال افعل
ولا حرج عليك . . . ألست الآن الآمر الحاكم في منزلي ؟ ألست
سجّاني ؟ لك أن تأمر وعليّ أن أطيع . تعال اخنقني وأرحني من هذه
المذلة يا كافر النعمة . . . تعال اقذف بي من هذه النافذة ، فقد أصبحت
لا أستطيع الدفاع عن نفسي . . . وهل أستطيع شيئاً وأنا فاقد الساقين ؟
أما أنت فقويّ جبار لأنك محتفظ بهما . إني أراك كثير التباهي بهما
والمحدث النعمة . أراك تسير متبختراً كأنك تقول لي : دقق النظر إليّ أيها
الكسيح ، ألا ترى لي قامة معتدلة بساقين قويتين ؟ إني أسير ورأسي
مرفوع إلى العلاء ، أما أنت فتزحف ورأسك منكس نحو الأرض . . .
وإذا مشيت ضربت بقدميك أرض الغرفة عن قصد ضرباً قوياً لتسمعني
رنينهما العالي ، وكأني بهما تصرخان في وجهي قائلتين : نحن قدمان

سليمتان قويتان ، فاستمع لصدى صوتنا صاغراً أيها النكسيح ! »

إنك لترى فى هذا منطق العاطفة لدى «المعلم عوف» ، كيف تسيطر عليه دوافع الغريزة الخفية ، فتخلق لعطف الغلام و إخلاصه تأويلا جديداً يحيلهما إذلالاً وكفراً بالنعمة .

على أن خير القصص التى تمثل هذه المرحلة من أدب تيمور ، حيث يمتزج الوصف الحسىّ بالتحليل ويصطدم العقل بالغريزة فى نهج طبيعى لامرض فيه ، هى بلاريب رواية « الأطلال» . «الأطلال» ثالث كتابين نجحا فى مزج لون من ألوان المجتمع المصرى بحياة فرد : «الأيام» لطه حسين و«عودة الروح» لتوفيق الحكيم . فى « الأطلال » يتعمق تيمور فى وصف عادات الأرستقراطية التى اكتسبتها مصر من الموالى والأتراك ، فأسبغت عليها لونها القاتم إلى ما قبل الحرب السابقة . وهذه الرواية تأريخ لنشأة فتى يقيم فى هذه البيئة . موضوع بسيط ، كما ترى ، ولكنه يملك قابلية التعقد والاتساع بحيث يشمل كل مايريد المؤلف أن يضعه فيه من صور البيئة وتقلبات النفس . فمن أراد أن يعرف الفتى « سامى » ، فعليه أن يزور القصر الفخم الذى يعيش فيه بين الخدم الكثيرين — وأن يعرف أخاه الذى تزوج للمرة الثانية حين قارب الشيخوخة فتاةً في السابعة عشرة ، وترك امرأته الأولى تبلل أرائك

سريرها بالدموع — و « فتحية » ابنة الأستاذ « محيي الدين أفندى » التى كان لها وهى طفلة ضفائر طويلة ، وجحش صغير تقضى نهارها فى مداعبته — و « تهانى » بنت « إجلال هانم » التى تأبى النزول عن مظاهر الفخفخة والبذخ بالرغم من أن الديون تنخرها منذ سنوات — و « أم خضير » الخادمة التى تحاول تصريف سيدها الشاب فى فنون الهوى.

و « الأطلال » قبل كل شىء مأساة أى شاب فى هذا العصر وهذا المحيط ، مأساة اتصاله بالمرأة وعلاقته بها والحلم الذى تحياه فى خاطره . . . فللقارئ أن يتخيل «سامى» بين «تهانى» و«فتحية» ، تائهاً حائراً . يرى الأولى فتستيقظ حواسه ، ولكنه يشعر بالحياة العميقة والشباب حين يجلس قريباً من الثانية . و«تهانى» هى الأرستقراطية المستهترة ، العابثة بالتقاليد ، التى تجلس بالقرب من «سامى» فترفع رجلها وتتظاهر بإصلاح وضع جواربها لتريه ساقها العارية ، والتى لا تستحى أن تحدثه عن رسائل الغرام الملتهبة التى يبعث بها إليها كبار رجال البلاط ونبلاء المدينة ، والتى تسمعه وهو يسأل عن «فتحية» ، فتضحك وتقول له : « ومن فتحية هذه ؟ آه . . . لعلها تلك الفتاة الأنتيكة التى تلبس الجوارب بالمقلوب ؟ . . . » ولكن فتحية ليست بالفتاة «الأنتيكة»؛ هي صورة الفتاة الساذجة المستسلمة لرياح القدر ، والتى تموت فى هدوء ، دون ضجة ولا إقلاق ، ودون أن

تثور على الذين طردوها وهى تحمل فى أحشائها ثمرة حب يمنعها فقرها أن تكون جديرة به . و«سامى» لا يحب «تهانى» ولـكنه عطشان ينادى جسدها : يعجبه فيها مرح الحديث وطلاقته وهزؤها بكل الناس حتى به ، وتخلبه غمزات عينيها العابثتين ، ونعومة يديها ، والشهوة الجامحة التى تنبعث على شفتيها فتنبت منهما وردة بلون الدم . وهو لا يشتهى «فتحية» ، ولـكنه يعشق منها روحها الهادئة ، ويحب أن يقضى سحابة حياته إلى جانبها ليَسدُر فى لذاذات أحلامه . «تهانى» شيطان من الأبالسة ، أما «فتحية» فهى ملاك. فتاتان كلتاهما جميلة ، تملك الأولى منهما كل ما يروى غرائزه وحواسه ، فهى خليلة جسده ، ولـكنها تقدم له حباً شهوانياً ، محـدوداً ، أبتر . أما الأخرى فلا تملك إلا روحها الصـغيرة المستسلمة ، ولـكنها كلها تنبض بالحياة . و«سامى» ، بينهما ، لا يدرى إلى أى صدرٍ يسند رأسه . إنه يشبه الفتى « فليكس »(١٦) أو الشاب «فالنتان »(١٧) إذ يحار كل منهما بين أخت روحه وربة شهوته . وهو فى هذا الـكهف الداجى لا يجد من يهديه السبيل ، إلا « أم خضير » الخادم التى تحاول أن تهيئ له سبيل الحب : «إذا أردت أن تراها ، فاذهب إلى حجرتك وانتظرنى ... » أو تأتيه من

---

(١٦) فى رواية « زنبقة الوادى » لبلزاك .
(١٧) فى قصة « الخليلتان » لألفرد دو موسيه .

حين إلى حين لتلقنه دروسها الخاصة ، فتزيده ضلالاً وأرقاً : « كل الشباب الذين فى سنك يعشقون ، إنما . . . إنما لم أر فى حياتى شخصاً لا يعرف فى الحب مثلك . . . لو كنت مكانك لما جلست هكذا أمام مكتبى كالرجل العجوز ، بل كنت جلست إلى جانبها ، واختلست منها قبلة شهية ... إذا جاءتك المرة الآتية فأقفل الباب بدون أن تشعرها بذلك ، ثم ادَّع أن المفتاح قد ضاع ... لا تضيِّع الفرصة يا عبيط . . . » .

هذا الصراع بين الجسد والروح ، بين العقل والغريزة ، انتهى أخيراً لدى تيمور بالظفر الحاسم للغريزة على العقل ، و بتضاؤل الوصف الجسدى ، الحسى ، الخارجى ، أمام الدرس الروحى ، التحليلى ، الداخلى . مرحلة جديدة نهائية ، ذابت فيها واقعية تيمور ، وعاد فيها عوداً عنيفاً إلى روح الشعر .

نظرة تيمور إلى الحياة ، فى هذه المرحلة ، نظرة غريزية خالصة . هو هنا فى وضع الفنان ، المهتدى بحدسه ، والذى يريد أن يطبق حدسه على كل الناس — وهؤلاء « الناس » أصبحوا الآن ، فى ظل غرائزهم ، يختلفون « كيفيا » لا « كميا » ، لا فضل لأحد منهم على آخر . هم « مركبات نفسية » فحسب ، أقنعة من خشب وورق تلعب بها أيدٍ وراء الستار ، إرادتها التى تعمل ليست بالإرادة العاقلة ، بل هى إرادة تسيرها قوى

تختفى فى أطواء الشعور ، قوىً هى وحدها حرة لأن الشعور الظاهرى كاذب زائف مقيَّد ... ومن أجل هذا يكاد يكون أكثر قصص تيمور النفسية تاريخاً للصراع الأبدى بين الإنسان و بين قيود روحية لا يمنعها كونها موهومة بعض الأحيان من أن تحزّ على يديه وتشعره بالجراح فى عنقه . وما فعله تيمور هو أنه درس الإنسان تحت سلطة هذه القوى الغريزية على ألوانها .

أمّ هذه القوى الخفية كلها هى بلاريب غريزة حفظ البقاء والاستمرار فى حياة خصبة قوية . أنت وأنا ، أمام كل ما يعوق سير الحياة أو يقتلها ، نضطرب ونحاول أن ندفع الأذى . ولنذكرْ هنا ، مرة أخرى ، أن تحليل مظاهر هذه الغريزة إنما عنى تيمور كثيراً بنتيجة توالى الأمراض عليه فى حياته اليومية . ففى العشرة الأسطر الأولى من « صحبة الورد »(١٨) ذكرى كاملة لحالة تيمور فى رحلاته إلى سويسرة للاستشفاء :

« تركت بلدة « تارابيرا » بعد أن قضيت بها شهراً و بعض شهر ، أحاول أن أصلح من أمر جسمى ما أفسدته الأيام . . . حقاً كنت عليلاً منهوك القوى . . . عشت فى « تارابيرا » كما يعيش المذنب الموضوع تحت المراقبة : الأكل بميعاد ، والنوم بميعاد ، والاستيقاظ بميعاد ، والنزهة أعد

---

(١٨) من مجموعة « مكتوب على الجبين » .

فيها خطواتي خوف الزيادة أو النقصان ، والماء الذي أتناوله من النبع يجب أن أقيسه في الكوب على القدر المفروض ... ! وحجرة الحمام التي أسجن فيها نفسي فترةً كل يوم ، معلقة على حائطها ساعة كبيرة متجهمة الوجه ، تسمعني صوتها الغليظ مرة كل دقيقة ، وأنا ممدد في الحوض مغمور بالماء الفاتر الفوار ، كأنها تعد عليّ أنفاس حياتي » .

فتيمور إذ يصف حالة المرضى أو يغبط المفرطين في الصحة المستمتعين بالحياة الطلقة ، إنّما ينتقم لنفسه من المرض ، ويكثر من ذكره على الورق لينجو منه ، فكل كتاب يصدر له فيه أثر من هذا الذكر . وإذا كانت أعمق أقاصيص المرض وأروعها تصويراً لقيوده لم تنشر بعد في كتاب(١٩) ، فلقد رأينا في قصة « الكسيح » ما يكفي لإيضاح الصورة التي يتخيلها تيمور عن نتائج المرض النفسية .

وتتحرك غريزة حفظ البقاء أمام حادث آخر ، أشد خطراً من المرض ، هو الموت . عندما يقترب الموت ، هذه الأزمة الكبرى في حياة العالم ، تعم الفوضى ، وفي هذا الوضع الفوضوي تنقلب النظم الاجتماعية القائمة . الناس حينئذ متساوون ليس بينهم طبقات ، بل إن ضرباً جديداً من التسلسل الاجتماعي ليقوم بينهم ، معياره الخوف من الموت وأسلوب استقباله

(١٩) قصة « البومة تنعق » المنشورة في عدد كانون الثاني (يناير) ١٩٤٠ من مجلة « الحديث » في حلب .

أو الظفر عليه . هذه الطبقات يجمع تيمور نماذج منها فى « المخبأ رقم ١٣ » خير مسرحياته بلا ريب . الفصل الأول من هذه المسلاة يجمع ، فى مخبأ أرضى واحد ، بين أناس من الطبقة « الأرستقراطية » و« بورجوازيين » وموظفين ، وآخرين من «الشعب» : ماسح أحذية ، وبائع كعك ، وشيخاً أبله أخرس ، وغانية ملهى ، وعجوزاً من البلديات . هؤلاء ، ما داموا يرون أن لا خطر وأن المخبأ المبنى بالأسمنت المسلح لن يهبط عليهم ، أشخاص عاديون ، التقاليد والمواضعات الاجتماعية هى التى تتكلم بلسانهم : الأرستقراطى منهم يأنف أن يتنزل لمحادثة الآخرين ، ولكنه يفاوض المرابى «دهب أفندى» فى زاوية من الملجأ على صفقة دين بفائدة ١٤½٪ — وأستاذ الفيزيولوجيا ، المؤمن بنظريات «دارون» يرى أن نظام الطبقات نظام طبيعى تتبعه حتى النباتات والحيوانات ، فمن الضرورى أن يدخل حتى فى المخابئ ، فلا تكون خليطاً يزعجه — والفتى المهذار يجد الوقت الكافى ليغازل الغانية ويراقصها ويستمع إلى غنائها — ثم يتفق هؤلاء جميعاً على أن «الشيخ عميشة» الذى ينحنى ماسح الأحذية والمرأة العجوز ليقبلا يده ويتمسحا ببركته ليس إلا رجلا حقيراً من السخف أن ينظر إليه كولىّ أو قديس . ذلك هو أسلوبهم اليومى فى الحياة يتحدثون به هنا . معياره منفعتهم ورغبتهم فى الاحتفاظ بمكانتهم ونبلهم الزائف . فاذا اضطرب الكون ، وطال

انتظار النجاة وقد فقد الطعام والشراب وأصبح الموت دانياً لامحالة ، تبدلت دوافع الغريزة الباطنة التى تسير أعمالهم وأقوالهم : فالأرستقراطى بينهم الآن هو الذى يملك وحده القوت ، لأنه وحده يملك أن يقتلهم أو يمد فى حياتهم ، هو «قشقوش» ماسح الأحذية «الوضيع النفس ، الزرى الهيئة» الذى سلب البائع ما معه من (الكعك) . إنه الوحيد الذى لا يخاف الموت ، أما الآخرون فعبيد أذلاء أمامه ، ثروة المرابى بين يديه ، ونبل الأرستقراطى ورجاء الغانية ، وعلى أقدامه هذا « الشيخ عميشه » الممثل الشكلى للدين ، والذى ينسى الجميع بلاهته ويحسنون إليه ليصلى لهم متجهين من خلاله إلى القوة العظمى ، إلى الله . وحتى صاحب «داروين» ينتهى بالتحدث عن عفو الله وغفرانه وقبوله التوبة : « بتتخانقوا ليه ياجماعة ؟ هو ده برضه وقت الخناق ؟ مش أحسن اننا نقضى الدقايق اللى حنقضيها فى الدنيا ، قلوبنا صافية لبعض ، لاخناق ولا عراك ، ونقوم نصلى لنا ركعتين ينفعونا ونقول يارب حسن الختام ؟ . . . لما نصلى فرض ربنا يستجيب دعانا . . . العمل الصالح أهو صالح فى أى وقت . . . والصلاة جماعة لها ثواب كبير قوى . . . » .

ولعلك ، بعد إذ رأيت انهزام هؤلاء أمام الموت ، وانكشاف نفوسهم الحقيقية وراء ستار الرياء الاجتماعي ، يطيب لك أن ترى كيف ، يُقتل

الموت ؛ فقصة «عزرائيل القرية» (٢٠) هى قصة ظفر الحياة وانتصارها . وهى بلا ريب واحدة من عشرين أو ثلاثين قصة فى الأدب العربى تقدمت بالأقصوصة فيه خطوات كبيرة نحو الفن الصحيح . « الشيخ غنيم » حفار القبور فى قرية « النعامنة » رجل أكسبته مهنته هذه سحنة الموت . هو فكرة الموت ورمزه ، يزرع الشؤم فى كل مكان . عيناه الغائرتان تلاحقان «عمار» إلى فراشه ، تنغصان عيشه وتشعرانه ببرد الموت . فعمار إذ يحرق (طاقية) للشيخ غنيم أو يمزق صورة له ، أو يخنق بعض دجاجه وإوزه ، أو يدفعه فى ترعة الماء يريد إغراقه ، إنما يؤذى الموت نفسه ، فكأنه يجتث منه أعضاءه أو يسلبه منجله ، ثم لا يكتفى بهذا كله ، بل يقتل « الشيخ غنيم » أخيراً ، يقتل الموت ، ثم يغسله ويكفنه ويدفنه ، ويحكم سد القبور عليه لئلا يخرج وإذ ذاك يتمطى فى حركة عريضة ، ويتنفس طويلاً فى ارتياح .

فإذا تابعنا التقسيم (المدرسى) للغرائز انتقل بنا تيمور من غريزة حفظ البقاء هذه إلى أخرى هى فرع منها لا يقل عنها أثراً وقوة ؛ وهى الغريزة الجنسية .

على ضوء هذه الغريزة يمكن أن نفسر كل اتجاهاتنا فى الحياة وكل

---

(٢٠) من مجموعة « فرعون الصغير » .

آلامنا وأحلامنا . فإنما الإنسان طاقة من ميول . وكما تلتقى ألوان من الورود لتؤلف الطاقة الواحدة ، ثم تطغى عليها ، فى وسطها ، وردة ذات لون نارى تكسبها ظلها وتهزأ من جمالها ، كذلك تلتقى فى النفس الميول ، فيطغى عليها هوى واحد مسيطر ، يصبغها بلونه ويكسبها الضعف بقوته . وهو فى هذا لايحتاج إلى منطق ولا يخضع لحديث عقل . إنه ، فى ميدان الشعور ، أشبه بالفكرة الثابتة وأقوى منها ؛ فهو حينئذ قيد مسيطر ، بغيض ولكنه ضرورى. فبطل «جريمة حب» (٢١) رجل أحب زوجته حتى العبادة . إنه يسكت عن كل مغامراتها لترضى؛ يبحث لها عن العشاق ويأتيها بهم لينال ابتسامة . فإذا عطفت عليه أخيراً « عطف السيد على كلبه بعد أن يثخنه ضرباً بالسوط »عزم على أن يقتلها فانتحر . — و «السجينة» (٢٢) قصة الأسر الذى لاينتهى تقع فيه امرأة شل زوجها ولم تَرْوَ بعد ، يهيج أحاسيسها احتضان زوجها لها وعناقه الطويل وقبلاته ، ثم لا تجد بعد ذلك ماتشبع به نهم تلك الأحاسيس . — وهذه الخادم السريعة الكذب ، المتلونة الحديث، الكثيرة العلاقات بغلمان الحى ، كم مرة طردها ذلك المحامى الشاب ، يدفعها حتى باب المنزل ثم لا تلبث أن تعود إلى قدميه تفركهما فيشعر باللذة ويغمض عينيه

---

(٢١) من مجموعة « الأطلال » .

(٢٢) من مجموعة « قلب غانية » .

وهو يبتسم ! [٢٣] ... إنها أغلالها تسيطر عليه منذ اليوم الأول . يحاول أن لبرهن لها ولنفسه أنه حر : « أنا حر فى تصرفاتى ، أتغيب إلى الوقت الذى أريده وآكل فى المكان الذى يعجبنى . . أنا حر ، حر فى تصرفاتى » . ثم لا يلبث الإسار الذى يغل يديه أن يشتد عليهما من جديد .

وفى ظل هذه الغريزة الجنسية ، مرة أخرى ، يتساوى الناس . الحافز لواحد يحركهم على أسلوب واحد . فهذا الوجيه الخمسينى ، الذى يشعر أن صفة الأب التى يتخذها بالنسبة لزوجته لا تكفى لتعدل بها عن حبها القديم لابن عمها الذى مات ، فيحاول أن يكون زوجاً شاباً لا أبا عجوزاً ... [٢٤] لا يفعل شيئاً آخر غير ما يفعله الفتى « عشرى » [٢٥] الذى يبيع قوته للناس فيجمع من ثمنه اليومى «شلناً» يشترى به قبلة من شفتين كقطعة (الملبن) ، تؤكد له أحلامه والذين جربوا من قبله أنهما ستدخلانه الجنة . الفارق لوحيد هو أن الأول نجح فى مشروعه ، وأن « مركب النقص » فى الآخر — حسب التعبير الفرويدى — جعله ، والجنة على خطوة منه ، و «الشلن» فى قبضة الفتاة ، يتهيب أخيرا ويحجم .

---

(٢٣) فى قصة « أغلال » من مجموعة «مكتوب على الجبين» .
(٢٤) فى قصة « غريم » من مجموعة «فرعون الصغير» .
(٢٥) فى قصة « قبلة » من مجموعة « قلب غانية » .

وأثر التربية يبدو واضحاً كل الوضوح فى نظرة تيمور إلى الحب . أبطال تيمور لا يألون يرون فى الحب قيداً يغلّ من حريتهم ، فلا يرضخون له من طمأنينتهم دون عناء : «بسمة» (٢٦) اللبنانية التى خلقت الحياة فى الفندق الجبلى ، رفضت هى الحياة أخيراً ، وانتحرت ، لأنها رفضت الخضوع للحب الذى ينشأ فى قلبها . والقائد «سنان» (٢٧) ، البطل الذى تعود أن يأمر ، يظل حتى اللحظة الأخيرة ينكر أنه يحب « عوالى » حتى أمام نفسه . إنه لا يريد أن يعترف بذلك ، يضربها ، يظهر لها أعنف البغض لأنه فى أعماقه يحبها أشد الحب ، ولأن هذا الحب سيجعل منه عبداً يؤمر ... على أن نظرة تيمور إلى الحب يغلب فيها العنصر النفسى ؛ فالمرأة عنده — المرأة غالباً — تحب فى خيالها روح رجل ، ثم تبحث عن جسم يتفق مع تلك الروح . تجد مثل هذا فى «العودة» (٢٨) ، وتجده فى أسطورة «فى ظلمة الليل» (٢٩) ، وتجده أروع ما يكون فى مسرحية «سهاد» : فحين اعتزم عازف الناى الصعلوك أن يحصل على الأميرة التى أحبها ، والتى أحبته من بعيد ، ورأى أن « الحشرة الضئيلة لا تستطيع أن تقول

---

(٢٦) فى مجموعة « مكتوب على الجبين » .
(٢٧) فى مسرحية « عوالى » .
(٢٨) فى مجموعة «الأطلال» .
(٢٩) فى مجلة «الرسالة» العدد ٣٤٦ .

للقمر فى عليائه : أحبك» ، فباع للساحر روحه ، روح الفنان الفقير ، واشترى بها روح البطل المغامر ذى الجاه والسلطان ، حينئذ رفضت حبه الأميرة ، لأنها عشقت روحاً فعاد لها جسماً بلا روح ، ولأن البطل الذى أمامها رجل قتل الفنان فى نفسه وألقاه فريسة للسباع .

ولقد يحدث فى الميول ما يسميه « فرويد » بالتصعيد . لقد يحب المرء بكل قوته ، فإذا أخفق انتقل هواه ، بضرب من الاستعاضة ، إلى حب جنونىّ ينطلق نحو عالم آخر ، إلهىّ ، غامض ، يؤمَل منه ألا يَخدع كغيره ، وذلك موضوع «نداء المجهول» . فهذه الرواية ليست فحسب تصويراً لنداء المجهول فى كل نفس بشرية ، بل هى أيضاً — وقبل كل شيء — تصوير للانسياق نحو الصوفية حين يخفق المرء (المرأة هنا) فى هواه ، فيصبح كارهاً «لمادية» الحياة فى المجتمع و «زيفها» (٣٠) . وهذا الكتاب يقف فى المقدمة من أدب تيمور الإنسانى الخالص ، لا من حيث القيمة والجودة بل من حيث النوع ؛ لأن كل حال نفسىّ متصل يقتضى جواً كاملاً يهيأ

---

(٣٠) « إن السعادة التى تطلبها أنت وغيرك من طلاب الدنيا ، هى سعادة رخيصة تافهة !.. لقد كنت مثلكم ، أسعى للاستمتاع بتلك الزخارف البراقة ، حتى تكشف لى المجتمع على حقيقته ، وبان لى زيفه وبهتانه .. لقد وثقت بدنياكم هذه فأودعتها أعز ما أملك ، أودعتها قلبى ، ولكنها ردت إلى هذا القلب مطعوناً . إنى أكره دنياكم .. أكرهها .....! » .

حوله ليتم تصويره ، جواً لا يقوم إلا فى رواية ؛ أما القصص « كالمخ العجالى » و «مهزلة الموت» والروايات الخاطفة «كأبو على عامل أرتيست» فهى نواح مقتطفة من الحياة لا الحياة كلها . وأسلوب تيمور فى عرض الشخصيات يهيئ له النجاح فى الرواية ، حيث « تمتد » الشخصية فى حرية متطورة ، أكثر من نجاحه فى القصة .

هذا التطور من الواقعية إلى التحليلية كان ، لسبب سنذكره قريباً ، لا بد له أن ينتهى عند الأسطورة . عاد تيمور أخيراً إلى « ألف ليلة » . وتيمور القاص ، فيما يبدو ، قد تعوزه روح الشاعر ، ولكنه يملك الخيال الشعرى الذى تحتاج إليه الأسطورة . نراه بدأ حياته كما يبدؤها أى أديب ناشئ ، بقصائد من الشعر المنثور كتبْ أكثرها فى الجو الذى يخلقه المرض المتمادى ويشيع فيه بعض التشاؤم ؛ ثم لم يلبث أن اكتشف ، من طريق أخيه محمد على الأكثر ، أن هذا الشعر ليس الضرب الذى يلائم هواه من ضروب الأدب ، برغم كل إعجابه بجبران والمدرسة السورية الأمريكية ، فعدل عنه إلى الواقع . وكما حاول « زولا » أن يخلق شعراً من العلم الجاف ، أن يجعل من الأدب «الطبيعى» فناً يضع الخيال المنسرح إلى جانب « العلم » التجريبى ، فانتهى إلى مناقضة نظريته فى أسسها العميقة ثم لم يصل إلى الشعر الصحيح ، مل تيمور جفاف الواقع الذى

عالجه خلال عشر سنوات ، فعمد إلى تزويقه بالخيال حتى أصبح هذا الخيال فى كثير من الأحايين مادته الأساسية ، وبلغ تيمور بمحاولته إلى الأسطورة ، وإن لم يكن ذلك بالشعر .

تبدأ الأسطورة عند تيمور بقصة عنوانها «فى خميلة الحب» (٣١) ، فى ورودها وأغاريد أطيارها صدىً لجبال سويسرة وأوديتها ، وتكاد تكون فى بساطتها أقرب إلى الشعر المنثور منها إلى القصة ، تجعل من موضوع ساذج بسيط ، ذى طابع خرافى رمزىّ ، قطعة فنية حالمة لا يعوزها اللون . على أن تيمور بلغ مرقى بعيداً من الفن فى «بنت الشيطان» (٣٢) . هذه الأسطورة تقص علينا حكاية ملك للشياطين يريد ، فى حياة قومه الماكرة المتشابهة ، «أن يفتح فتحاً جديداً ، ويشق أفقاً بكراً ، ويأتى للناس بمعجزة تُثبت لهم أن الشياطين أهل لغير الشر» . ومن أجل ذلك يقوم بعمل يحلم من ورائه بالمجد الأبدى ، يحاول فيه «خلق إنسانة لا تعرف الشر والألم ، وتحيا فى هناءة دائمة وطهر أصيل» ؛ ليستطيع إذا ما تم له ذلك «أن ينشئ على غرارها عالماً نموذجياً لم تحلم بمثله البشرية» . فهو ينشئ من مفازة جدباء لا يصل إليها الناس بستاناً فواحاً تحيط به بحيرة

---

(٣١) من مجموعة «مكتوب على الجبين» .

(٣٢) مجلة «الهلال» عدد يوليو ١٩٤٠ .

رقراقة الماء ، وفى وسطه قصر بلورى أقيم على أعمدة من مرمر ، لتتفتح فى ظله الأيام الأولى من حياة ربيبته « أزاهير » . على أن تجربته هذه لا تنجح ، لأن أميراً من بنى آدم يتقن السحر يستطيع أن يدخل القصر ، فيغرى « أزاهير » وينتقل بها إلى عالم البَشر ، حيث يلتقى خيرها بالشر الذى لا تعرفه ، وجمالها بالدمامة التى لم تلمحها عيناها ، وإيمانها الساذج بالمجهول الذى لا تدرى سره ، وحيث الحب ، ذلك « الشر الجميل » الذى يصل بين الأرواح ... فى هذه الأسطورة روعة طريفة قلما عرفها الخيال العربى ، تخلب القارئ بما فى حوارها من لفتات ودقائق ، وبما يتردد خلالها من أحاسيس شائقة التحليل . يخيل إليك ، حين تقرأ مثل هذه الأسطورة النفسية لتيمور ، أنه خُلق ليكتب القصة التحليلية أو الأسطورة وحدهما ، لا القصة الواقعية التى حقق بها وثبته الأولى .

من الإقليمية إلى القومية

طال بنا الحديث عن الاتجاه العام لدى تيمور من الواقعية إلى التحليلية المتصلة بالأسطورة ، فلنعُده إلى ذكر اتجاهٍ آخر ، أحاط بهذا الاتجاه الأول وكان ميداناً له ، وهو ارتقاء الأدب التيمورى من الإقليمية إلى إنسانية

ذات جو « قومىّ » ؛ وأعنى بالقومية هنا حالاً — عربياً — وسطاً بين العصبية الضيقة والإنسانية المائعة التى لا لون لها ولا رسالة .

فى ظل الثورة التى أنشأته ، كتب تيمور أدباً واقعياً ذا إقليمية صارخة ، تهيمن عليه المصرية الحادة . كان يقول : « عار علينا ونحن فى بدء نهضتنا ألا يكون لنا أدب مصرى يتكلم بلساننا ويعبر عن أخلاقنا وعواطفنا ، ويصف عوائدنا وبيئتنا أصدق وصف . هـذا الأدب فى نظرى أهم شىء يجب أن نلتفت إليه ونعيره مجهودنا الكبير فى نهضتنا الجديدة لأنه المرآة الصادقة التى تنعكس عليها صورتنا الحقيقية . بل هو أكثر من ذلك . هو كل شىء يمثلنا جسماً ونفساً وعواطف . هو نحن لا أقل ولا أكثر»(٣٣) . وحقق تيمور هذه الحاجة فإذا مجموعة كتبه الأولى تقدم لنا نماذج من الناس على وجوههم وفى حركاتهم تلمح الطابع المصرى ، دُرسوا على أنهم مصريون وعاشوا على الوَرق حياة مصر . — « فالدكتور مهابة »(٣٤) ، لو لم يكن مصرى التربية لما ظل كل حياته ، وقد مات أبوه ، يخضع لأغلال الأسر

---

(٣٣) « الشيخ جمعة » مقدمة الطبعة الثانية ١٩٢٧ ص ١٠ . وفى رسالة منه إلى الأستاذ محمد أمين حسونة ، نشرتها « السياسة الأسبوعية » فى عدد ٢٦ يوليه سنة ١٩٣٠ يقول أيضاً : « إنما نريد أن نقيم دعائم أدب مبتكر جديد راق فنى ، له طابعه المصرى فى العقلية والأسلوب » .

(٣٤) فى « قصيدة غرام » من مجموعة « الشيخ عفا الله » .

```
********************************************************************************
Window 1                                              Thursday January 9, 2003   10:38
********************************************************************************
QPQMFA/MY PAROU 74NYTSM AG 99999992 04JAN
  1.1SELIM/SAMAH
 1. AZ  335 T  10JAN MRSMXP HK1  0715   0840  0*          FR
 2. AZ  882 T  10JAN MXPCAI HK1  1000   1455  0*          FR
 3. AZ  899 T  17JAN CAIMXP HK1  1555   1910  0*          FR
 4. AZ  374 T  17JAN MXPMRS HK1  2010   2140  0*          FR
         OPERATED BY ALITALIA EXPRESS
** FILED FARE DATA EXISTS **               **FF
** VENDOR LOCATOR DATA EXISTS **           **VL
** VENDOR REMARKS DATA EXISTS **           **VR
** SERVICE INFORMATION EXISTS **           **SI
** SERVICING REQUEST DATA EXISTS **        **RQ
** TINS REMARKS EXIST **                   **HTI
)*
```

الموهوم الذى فرضه عليه وهو بعد طفل ، فلا يتزوج الفتاة التى غذت أحلامه ، ويظل كما كان سجيناً فى مَعْـزِلٍ (زنزانة) لا تدخـله أشعة الشمس ، تحترق حياته رويداً رويداً ويتناثر رمادها فى الهواء . — و « الحاج شلبى » « فتوة » من سكان حى « السيوفية » ، مسلم بالفطرة فحسب ؛ إذا خطر له أن يتزوج ، من عام إلى عام ، شرب القهوة مع صحابه ودخن « الجوزة » ولبس جلبابه البلدى الجديد وتعمم على « طاقيته » بشال غابانى ، وفتل شاربه الغزير ، وعطر وجهه ومنديله ثم خرج إلى منزل الخاطبة « أم الخير » يقرع الأرض « ببلغته » الصـفراء ويتلاعب بعصاه الغليظة . فإذا زار « الليمان » وأمضى فيه المدة المقررة غادره أشد شهوة للفتك ، فى موكب من زملائه « الفتوات » على ظهر عربة من عربات « الكارُو » وكلهم يضجون بالأغانى البلدية ، وبين الحين والحين يقوم الحاج شلبى بينهم واقفاً يطلب الرقص ؛ « فيوسعون له مكاناً على سطح العربة فيخلع شال عمامته ويحزم به خاصرته ويرفع نبّـوته إلى أعلى ويبدأ يرقص فى سكون وهو مسبل الأجفان يلتوى بنشوة ذات اليمين وذات الشمال ، والـكل من حوله يصفقون بشدة على ضرب واحد ، يرددون بصوت أجش كريه : « عطشان ياصبايا دلونى على السبيل » ولفيف كبير من « أولاد البلد » العاطلين وصبيان الأزقة وأطفالها يحيطون بالعربة من كل جانب يشاركون « الفتوات » غناءهم وتصفيقهم » . إن أىّ

« فتوة » آخر ، فى غير مصر ، لن يستطيع تقليد « الحاج شلبى » !

ثم كان رد الفعل ، واتصل تيمور فجأة بأوربة الغارقة فى إنسانيتها فولّى وجهه شطر النفس البشرية[35] يدرسها فى إلحاح ويضع لنزواتها القوانين. فهى مرحلة تقابل المرحلة التحليلية عنده ، تلتقى بها وتتحد معها فى انسجام. كان أبطاله فيها أناساً لا جنسية لهم ، ليسوا مصريين إلا بقدر ما هم فرنسيون أو أمريكيون أو هنود . وهم ، لهذا ، أقرب إلى الخلود ، إذ يمثلون « نقاط الالتقاء » بين شعوب الأرض ، وهى نقاط أبدية شاملة تجد لها صدىً لدى كل الناس .

ولكن الإنسانية المطلقة كانت - ولن تزال - وهماً فى الضباب ، خرافةً خلقها الحالمون بالأدب العالمى ، الغارقون فى أنانياتهم الذاهلة مع أوهام الفن الصافى وخيالات الفلك المسحور . ولقد زالت هذه الخرافة إلى حد ، بتزايد الوعي فى نفس الشعب العربى وباستشعاره تماسكه وتميزه ؛ ففرضت لتيمور فكرة ما تزال فى مصر بوجهٍ خاص بعيدة عن أن تعرض لكثيرين . تلك هى حاجتنا إلى إنتاج أدبنا القومىّ ، الأدب الذى يقص أسطورتنا كأفرادٍ عرب وأمة عربية . فإنما نحن شعب ذو ماضٍ فحسب ، ليس له حاضرٌ بعد ، ويجب أن يخلق حاضره بيده مستعيناً بنسيج ذلك الماضى

---

(35) مقدمة فرعون الصغير ص ٢٣ .

باستعادته حياً كما كان، فى عاطفته وعقله وأسلوب عيشه. وما «عوالى» و«سهاد» و«المنقذة» - المسرحيات الإنسانية فى جو عربي - إلا صدىً لإدراك تيمور ضرورة الرجوع إلى الماضى المتهالك وراءه، لنشعر أنه يحيا بنا ويضطرب فى أنفاسنا (٣٦).

فهذا «الجو العربى» ليس زينة فحسب أراد تيمور أن تصلح مسرحياته معها للتمثيل. إن «عوالى» مثلاً هي ذكرى واضحة لتلك البدوية «ميسون» التى رفضت حب معاوية. عوالى هى المرأة العربية: «فتاة

---

(٣٦) بعض «العنصريين» يأبون على تيمور هذا الاتجاه زاعمين أن تلون العناصر التى كونته بالوراثة يمنعه الاهتمام الصادق به. ولكن بين يدى أوراقاً عن الأسرة التيمورية تقول إن أصل هذه الأسرة يرجع «إلى الوطن الذى أنبت صلاح الدين الأيوبى وكثيراً من عظماء الإسلام، فمنبتها بلاد كردستان من ولاية الموصل. وهى ذات نسب عربى عريق ينتهى إلى قحطان كما ذكر ابن الكلبى وابن خلكان، من أن نسب الكرد ينتهى إلى عمر مزيقياء بن عامر ماء السماء، أو ينتهى إلى عدنان كما ذكر بعض المؤرخين». فإذا صح هذا فليس هنا شىء بمستغرب. وقد رأينا أبا تيمور، من قبله، ينحو فى أكثر دراساته الوجهة العربية العنيفة.

وتدعونا هذه المناسبة إلى ملاحظة على الهامش، فربما أوحت بعض أقوالنا السابقة أن تيمور ذو نفس هادئة فحسب، ولعلنا نخطىء إذا أكدنا ذلك، بل لعل وجود اتجاهات كثيرة ومختلفة فى نفسه، أنتجها تعدد العناصر الموروثة من كردية وتركية، وزع اضطراب هذه النفس الحية على تلك الاتجاهات فلم تستطع الاندفاع فى واحد منها فى عنف مهملة الاتجاهات الأخرى. وتلك هى «الحيرة» التى ينتجها تمازج العروق، وهى حيرة نعترف أنها، إذا نظمت وأحسن توجيهها، كثيراً ما تحمل فى ذاتها الخير.

درجت فى مهاد البدو ، بعيدة عن حياة الحضر ، فتعودت الحرية والطلاقة .. كذلك أنشأها أبوها : القوس والرمح ، ومتون الجياد ، والحياة الرحبة ، لا حجاب ولا سياج » . وليست زخرفاً هذه العروبة : حاول أن تنزعها منها وأن تجعل من « عوالى » امرأة من الطريق لا أصل لها ، وانظر ما يتبقى منها : شخصية من ألفاظ لا حياة فيها . إنك لتقرؤها ، هذه المسرحيات ، فتمتدح لتيمور فنه ، وتحقق نفسك فى صفاء مع تلك النفوس العربية التى تهب الحياة أسطورتها .

من القصة إلى المسرح

واتجاه آخر ، بعد هذين ، أقل منهما شأناً بلا ريب ، هو الميل عن القصص إلى المسرح . أنت تعد لتيمور عشرة كتب قصصية فقط بين عامى ١٩٢٥ و١٩٤٠ ، ثم تراه يخرج المسرحية تتلو الأخرى فى تتابع سريع ، وتتساءل ماذا جرى ؟ . . .

فى رأيى أن هذا « الانحراف » كان منتظراً بالنسبة إلى تيمور : هو عودة فحسب : ذات يوم ، من العام ١٩١٢ ، كتب محمد تيمور إلى أخيه يقول : « تسألنى فى خطابك عن التمثيل فى باريس ، فها أنا مجيبك لعلمى بحبك هذا الفن . ولست أنسى أيام كنا نتخذ من سريرنا مسرحاً ، ومن

كلَّته ستائر ، ومن غرفة نومنا داراً تمثيلية ، نمثل فيها أمام من كنا نجمعهم من رفقائنا الصغار » . وعندما بدأ محمد يكتب مسرحياته ، اتسع الميل إلى هـذا النوع من الأدب فى نفس محمود فـكتب هو أيضاً مسرحيات ، أو مسرحيتين على الأقل ذاتى فصل واحد (٣٧)، هما أمثولتا تلميذ كاد ينشرهما لولا أن سافر إلى سويسرة ، ولولا أن رأى فى كتابة القصة التى مال إليها أخوه مجالا أرحب وأفقاً أقرب . ونسى تيمور فترة من الزمن حبَّـه الطفل للمسرح ، بل لعله لم ينسه ، فـكان يدور حوله من بعيد ، منتجاً أقاصيص تعود به إليه فى صورة غير مباشرة : « فأبو على عامل أرتيست » و « تاج من ورق » (٣٨) ليستا إلا تصويراً لهذا الجو الذى يحبـه ولا يعمل فى ميـدانه . ويقترب تيمور من هذا الجو اقتراباً جدّياً فى « قلب غانية » ، فى هذا الـكتاب تبدو أُولى محاولاته الناجحة فى الحوار الطويل وتركيز الحادثة فى الحديث ، وتزداد هذه المحاولات وضوحاً فى « انقلاب » (٣٩) و « كان فى غابر الزمان » (٤٠) حتى تصل إلى المسرح الخالص .

---

(٣٧) « اليقظة » و « الخطيئة » .

(٣٨) فى مجموعة « مكتوب على الجبين » .

(٣٩) فى مجموعة « فرعون الصغير » .

(٤٠) فى مجموعة « مكتوب على الجبين » .

وأنا أرى هنا — استقراءً من الملاحظة لا رجماً بالغيب — أن المسرحيــة ستكون الاتجاه الأخير الذى ينصرف إليه تيمور بعد اليوم . أليس واضحَ الدلالة ، فى هذا النحو ، أن شطراً أولياً من حياة الإنسان ، هو الفكر والنزاع الفكرى ، لم يعن به تيمور إلا فى مسرحياته ؟ فبينما كانت أقاصيصه ورواياته مجالاً للعاطفة البشرية وظواهرها ونتائجها العملية فحسب ، نرى هــذه المسرحيات تعنى ، إضافة إلى ذلك ، بتحديد علاقة هــذه العاطفة بالعقل ، وتبادلهما السيطرة ، وتأثير العقل فى اتجاه عيشنا وأسلوبنا فى معاملة الناس ، وما ينتج عن كل هذا من مشكلات اجتماعية .

« فعروس النيل » مثلاً ، تمزج فى مهارة لم تسبق لتيمور بين حادثين مختلفين : انتخاب مزيف للعروس التى ترمى إلى النيل قرباناً له ، كيما يرضى أن يأتى بالماء فيروى الأرض ، وخيانة يرتكبها قائد مغيظ مخادع . وهى بعدُ الأثرُ الأول الذى يخرجه تيمور مصوراً فيه كيف تصطدم المثالية المتصلبة بأنانية الناس المراوغة وأساليبهم العملية فى حماية مصالحهم من سلطة القانون . فالقائد « رميرى » شاب ذو عقلية متحررة ، يحارب البدع والتقاليد ، ولــكنه لا يعرف أن يلف ويدور فى سبيل الغلبة عليها ، تدفعه حماسته أن يسير أبداً فى خط مستقيم ، فيصطدم فى طريقه بشرِّ العقبات : بالســياسة

التى توزع العدالة على أسلوب تحكمى خاص ، زاعمة أن ذلك لخير الشعب ؛ ورجال الدين الذين يتهمونه بالزندقة ويستخدمون الدين لأهوائهم ومنافعهم ، زاعمين أنهم يحققون ما اختارتهم الآلهة لأجله من هداية الناس وإسعادهم . « فعروس النيل » هى قصة الصراع بين التقدمية والرجعية ، وانخذال المثالية المستقيمة أمام الروح العملية التى تختار فى السعى إلى غاياتها أطول الطرق . — ولقد عرضنا من قبل فكرة مسرحية أخرى هى « المخبأ رقم ١٣ » ، وهى مسرحية يسهل جداً أن نرى فيها ألواناً من الصراع الفكرى بين طبقات المجتمع المختلفة .

إن مما يلفت النظر حقاً أن تيمور لم يحاول مرة أن يعرض أفكاره وأن يثير النزاع بين آراء الناس الممتزجة بعواطفهم قبل أن تخطر له كتابة المسرحية ، فمسرحياته — العامية منها على الأخص — دراسات اجتماعية فكرية تبتعد به عن موقف « الفنان المتفرج » الذى يطل على الناس من برجه ، ثم يعود إلى أحلامه . إنه فى هذه المسرحيات وحدها « يحقق » نفسه كاملة ويصور الحياة بكل آفاقها ؛ فهى بعد اليوم خير مضمار يطيب له أن يعمل فيه .

هذه الاتجاهات الثلاثة الأساسية — من الحس إلى التحليل ، ومن الإقليمية إلى القومية ، ومن القصة إلى المسرح — هى فى زعمى أشد ما تكون انسجاماً فيما بينها ، وأشد ما تكون ملاءمة لارتقاء الأدب فى العالم :

سأقول لك ذات يوم ، بالتفصيل ، كيف أتصور مستقبل الفن الأسطورى ، وكيف أن « الرجوع إلى ألف ليلة » ليس بالرجعية الذميمة ولن يكون عودة إلى وراء فى تاريخ تطور الفكر المبدع ، هنا وفى العالم . إن الفن ، وهو « تكملة » لحياة الواقع ، ليتجهُ إلى الأسطورة بقدر ما يزداد الواقع المادى ، « العلمى » ، منطقاً جامداً وآلية . وأنا مؤمن أن الفن فى كل عصر ، كوجهٍ من وجوه الفكر العام ، مضطرٌ أبداً إلى أن يساير العلم الذى هو الوجه الآخر . العلم اليومَ ينكر الأسطورة ، ومع ذلك فهى امتداد «العلم» ويجب أن تكون علم المستقبل ، بمعنى أننا نكتشف يوماً بعد يوم ، فى خصب النفس البشرية ، نواحى أقرب ما تكون إلى حياة ما ندعوه بالخرافة ، أى إلى ألوان من الحياة تثور على قيود المنطق المعروف ، وتستمر فى شخصيات « مزدوجة » لا منطق ظاهراً لها ، نسميها حتى الآن نفوساً « مريضة » لأنها شديدة الحساسة عنيفة رد الفعل . وأدباء هذا الجيل « تطوُّريون » حتى الدم ؛ والأدب عندهم خلقٌ أكثر مما هو تصوير ، بمعنى أنه انتقاء ملامح من الحياة وإعادة تنظيمها على أسلوب شخصي ،

ومن هنا كان لابد للواقع ، فى الأثر الفنى الناجح ، من أن يلتقى أبداً بالشعر .
فحياة الأثر الفنى ، كالكائن الحىّ العضوى نفسه ، تتميز بالصيرورة المتصلة ولا تقبل التجزئة ولا الإعادة ويسيطر فيها عنصر المجهول . ولهذا لم يعد يرضى أديبَ اليوم أن يصور الحياة كما تنتصب أمامه لوحاً بعد لوح ، وأن يقيد حركتها الظاهرة الخارجية بقوانين يثبت صحتها بالتجربة . إنه ، وهو رجل الحدس ، الشاعر المؤمن بحرية النفس فى تطورها المبدع ، لأنها أرفع مراتب التطور ، ليقبض على « لمحة » من حياة هذه النفس ، ترمز إليها جميعها ، فى ظرف محدود من الزمان والمكان ، ثم يدعها تعيش أسطورتَها الطليقة فى جوّها الذى خلقت له . ومن هنا اتجه الأدب إلى التحليل النفسى ، وعاد لا يهتم بالحركة الخارجية إلا بقدر ما تعبر عن الصيرورة التى تتقلب عليها الأعماق ، ونشأت « الأسطورةُ ــ الرمزُ » : المثلُ الأعلى لأدب الجيل الذى يولد اليوم .

وهذه الأسطورة تفترض « استمراراً » متصلاً فى التطور يقودها إلى تكثيف الحياة كلها فى اللمحة الواحدة . ولما كان الأدب ، من خلال هذه النظرة ، استعادةً للحياة ، كان أرقى ما يصل إليه أن يستطيع « إيحاءَ » الحياة للقارئ من خلال اللمحة المكثَّفة ، وكانت المسرحية ــ وهي تلخيص الحياة فى مشهد ــ أرقى أساليب هذا الأدب وأجدرها بالبقاء .

وتعيش الأسطورة الحرة فى جو محدود . الزمان يقيِّدها والمكان يوجِّه

انطلاقها . ذلك أن الطبيعة نفسها تمَلّ التشابه واللون الواحد ، فتدفع الملالة عنها بالتلوّن والتطوّر ، وتدَعُ الشعوبَ ـ المنفصلة بفوارق المكان ـ تنسج أساطيرها كلاً على أسلوب خاص ، تتبدل مظاهره مع الزمن . ويهيمن هذا الاتجاه «القومى» على حياة الفرد فى كل لحظاتها «المكثفة» ، ملخصاً فى كلّ من هذه اللحظات الخصبة حياة قومه الماضية ، يزينها ويسمها بطابعه الشخصى ، وبذلك تخلق «الأسطورةُ ـ الرمزُ» ، الإنسانية بطبيعتها ، أدباً قومياً .

وهذا كله ، على نسب متفاوتة ، يحققه تيمور كما رأينا فى الغايات التى ينتهي إليها سيره ، ويبرهن عليه كل ما مرّ بنا حتى الآن من حديث فى ألوان أدبه ، وهى ألوان تلتقى جميعاً فى المسرحيات .

أسلوب تيمور

يرافق هذا التطورَ «الكيفى» فى اتجاهات تيمور تطوُّر «كمّى» — إذا صح القول — هو ارتقاء أسلوبه مع الزمن : فى الصيغة والبناء ، والحبكة ، والجو ، والشخصيات .

ليس من السهل أن تقول إن لتيمور أسلوباً خاصاً به ؛ فهو فيما يبدو أديب كثير القراءة ، تمتزج مطالعاته بعضها ببعض فتنال ، فى كل فترة

من حياته، نصيبها من خلق لون من الأدب. وإنك لتقرأ «الشيخ جمعة» ثم «مكتوب على الجبين» فيخيل إليك أنك انتقلت من عالم إلى عالم، لفرط ما ارتقت لغة تيمور وصياغته، وتبدلت طريقته فى العرض والبناء. ولا ريب أنه كان لأوربة الأثر الأكبر فى ارتقاء هذا الأسلوب، وليس أكثر من الأمثلة على ذلك، تجدها فى كل قصصه التى كتبها قبل العام ١٩٢٨ ثم أعاد طبعها فيما بعد منقحة مهذبة (٤١).

على أن هذا لا يمنع «اتصالا» فى أسلوبه، قائماً على وحدة نفسه، ومتأثرا إلى حد بعيد بما عرفناه من مزاجه وميوله حتى الآن، من حياء ساذج يغشّى أكثر أقاصيصه (٤٢)، ونزعة خيّرة تبعده عن أن يكون عنيفاً فى الوصف والتحليل، فهو لا يقسو على الأشرار، وحديثه مرن سلس لا جزم فيه ولا وثبات.

---

(٤١) راجع مثلا قصة «سيدنا» فى مجموعة «الشيخ جمعة» ثم فى «الوثبة الأولى» بعنوان «الله يرحمه»، وكذلك قصة «عفريت أم خليل» فى «الحاج شلبي» ثم فى «قال الراوى»... الخ.

(٤٢) نذكر هنا، كمثال، قصة «جحيم امرأة» [من مجموعة «أبو على عامل أرتيست»] وهى فى مجموعها مغامرة رجل مع امرأة لا يبدو لنا من جحيمها شىء كثير: يشم الإنسان رائحتها من بعيد ويتراءى له وهجها، ولكنه لا يراها، ويكاد يخيل إليه أنه قريب من موقد صغير يشتعل أو لهب سريع الانطفاء. إن شر هذه المرأة مغلف بغشاء من حياء الكاتب..

شغلت تيمور مشكلة كبرى هي الصراع بين الفصحى والعامية : فمن الواضح أن « الهاوية موجودة بين اللغتين ، فاذا استعملناهما معاً جنباً لجنب ، واحدة للأوصاف وأخرى للحوار ، وجدنا تنافراً فى الكتابة يكاد يكون ملموساً ، يصدم القارئ عند انتقاله من لغة إلى لغة »(٤٣). ثم زالت هذه المشكلة بالنسبة إليه تدريجياً بميله إلى الفصحى ، على أن يكتبها فى أسلوب طرىٍّ سهل ، « يكون أقرب إلى كلامنا منه إلى معاجمنا وكتبنا القديمة »(٤٤) . ولم يعد يجنح إلى العامية إلا فى مسرحيات يكتبها لتمثَّل فيفهمها الشعب . وهكذا انتهى تيمور ، فى كتبه الأخيرة على الأخص ، إلى لون من الأسلوب فيه بساطة إغريقية طريفة ، لا تعقد فيها ولا صناعة مرصوصة ، لا هو بالمتدفق السريع ، ولا تقف بك جملة منه دون أن تتابع السير الهادئ .

وفى كتابة تيمور تندر التشابيه والاستعارات ، فهو يوضح حالاً نفسية ما دون أن يعمد إلى إنارتها بالتمثيل والصور الكثيرة ، حتى لتصبح هذه الحال النفسية وحدة فى ذاتها ، تكاد لا تمتزج بما يحيط بها من العالم . ولذلك يُكثر ، قبالةَ ذلك ، من استعمال النعوت وأفعال الصيرورة والتحول ،

---

(٤٣) من مقدمة « الشيخ جمعة » الطبعة الثانية .

(٤٤) من رسالة إلى محمد أمين حسونة ، مجلة الرسالة عدد ٢٦ يوليه ١٩٣٠ .

فتكاد ، إذا غاب عنك بطل الرواية فترة من الزمن ، لا تنفك عن الشعور بأنه ما يزال يحيا فى هذه الفترة وإن لم تتصل به . — ولعل أجمل أقاصيص تيمور أسلوباً ، من هذه الناحية ، هى تلك التى تذكر حوادث وعواطف لامست حياته الماضية ، ففى خفقة ألفاظها حنين واضح ، ومشية الأم الهادئة ، على أصابعها ، أمام سرير ابنها الغافى تشفق أن توقظه(٤٥). ثم إنك حين تعتاد قراءة تيمور ترى فى أسلوب كثير من قصصه ما يشبه مجرى الحياة العادىّ : الصفحات الأولى من القصة (القصة الطويلة على الأخص ، كأبو على عامل أرتيست ونداء المجهول ؛ والمسرحية كالمخبأ رقم ١٣) تسير فى هدوء مطمئن ، كأيام الطفولة ، الجوّ أمامها رحبٌ فسيح ، والهواء طلق . فإذا بلغت الصفحات الأخيرة رأيت أسلوبها يختلف اختلافاً بيِّناً عن أسلوب البداية ، وأحسست أن القصة ، كحياة العجوز فى آخر الشوط ، قد أعطت كل ما فى وسعها ، فهي تعبة تلهث ، تحبو إلى نهايتها على عكاكيز .

وليس لغواً ولا جزاف مديح ما تعود أن يقوله النقاد من أن تيمور ينسج قصته ، على الأكثر ، بمهارة وقدم مطمئنة ، محجوبتين أبداً وراء

(٤٥) راجع ، مثلاً ، حياة «ساى» الأولى فى «الأطلال» ، و «تاج من ورق» و «صحبة الورد» فى « مكتوب على الجبين » .

بساطته ، لأنهما لا تبدوان لك إلا إذا أهملت الفكرة الواعية ، ولأن الحدس الفنى لا يمنع حوادث روايته أن تجرى فى إحكام منطق يعرضها كمرآة لا تخطئ للحياة التى تصورها . وتلك ناحية أساسية من تلمذة تيمور لموپسان وتورغنيف بصورة خاصة ؛ إذ أن كل قصة له ، كأقاصيص هذين الكاتبين ، تحاول أن تقدم لنا قطعة من الفن فى بساطة الحياة ، قطعة من الحياة ، لون الدم يخضبها وطراوة اللحم وحرارته ما تزالان فيها ، لا تشوهها الخوارق العجيبة ، ولا تعقدها المآسى الكاذبة ومحاولات التظرف الأسلوبى . فأنت إذ تقرأ « قصيدة غرام » أو « حفلة شاى » لابد أن يهزك الحنين مرة أخرى إلى قصة « فى ضوء القمر » لموپسان أو « ديمترى رودين » لتورغنيف . وهذا الأدب ليس أبداً بالأدب الواقعى ؛ هو الأدب الصادق الذى لا ينقل الحياة فى ثباتها ، بل « حركة الحياة » كما تتراءى فى خاطر الأديب وكما يزينها خياله . إن الواقع المحسوس ، الذى يثبت ويجمد كيما نحسه ، يتضاءل ويخبو أمام الانطباع الحى الذى يتركه هذا الواقع فى نفس الفنان .

ولم يكن تيمور — فى بدء العهد — ناجحاً كل المرات فى بناء قصته وحبك عقدتها فى جو ملائم ؛ فهو حينذاك لم يكن يملك مهارة كافية تستطيع إقناعك باحتمال وقوع الحادثة التى يروى ؛ ففى شخوصه كان

ضَعْف، وعواطفهم سطحية فى كثير من الأحيان لا تكفى لأن تسوقهم إلى العمل الذى يأخذهم به المؤلف. وكان يحدث أن يخلق لك جواً ضخماً يجعلك ترقب من ورائه الخير الكثير، فإذا وصلت كدت لا تقع على شيء[٤٦]، أو أن يكتب قصة هى أجدر بأن تكون فصلاً فى رواية[٤٧]. ـ ثم ارتقى فى هذه الناحية شوطاً بعيداً: أدرك أن «قوة القصة ليست فى حوادثها الفاجعة ولا فى مشوقاتها المبتذلة التى يتعمد القاص الضعيف أن يجتلبها ليستر ضعفه وراءها، بل إن قوتها الحقة فى بساطتها وصدقها، وصوغها فى قالب فنى رفيع»[٤٨]، فموضوع قصته حادث أبداً عادى تافه، قد يمر بك غداً أو يحدث أمامك فى عرض الدرب، ولكنه الموضوع الضرورى لقصة ناجحة، يمهد له جوٌ على قدره، ويقف بطله حياً على قدميه، وتجرى عقدته إلى نهايتها فى غير اضطراب.

ويلحق ببساطة تيمور فى الصيغة والبناء أنه لا يملك هذا الأسلوب

---

(٤٦) راجع مثلاً «السائح» فى «الشيخ جمعة» أولى مجموعات تيمور فى طبعتها الأولى، وقد حذفت هذه القصة فيما بعد.

(٤٧) راجع مثلاً «الشحاذ» و «الفطائر العشر» فى «قال الراوى» وكذلك «الطفل والمصور» فى «الأطلال» التى تجمع بين قصتين لا يكفى عنصر الإحسان الذى يربطهما لكى يجعل منها وحدة. وقد فرق تيمور بين قصتى «الطفل والمصور» فيما بعد فى مجموعة «قال الراوى».

(٤٨) مقدمة «فرعون الصغير» ص ١٩.

المعقد ، المتراكب الأفكار أحياناً بعضها يشد أزر بعض ، والذى يريد أن يعطيك من عنده كل شىء ، وتجده لدى « بروست » وأحياناً لدى « بورجيه » و « العقاد » . فهو حتى فى قصصه التحليلية يظل يكتب بما دعوناه الأسلوب « الإيحائى » . عشرون كلمة فى جملتين تكفى ليصف لك رجلا شاذاً أو يحلل عاطفة ، لأنه لا يصور ولا يحلل مباشرةً ، بل يقدم لك الحركة والعمل لتستنتج وحدك الباعث أو النتيجة . هو لا يدرس ، بل يقدم مادة الدراسة . وترى نجاحه فى هذا الأسلوب أوضح ما يكون فى المسرحيات ، فأنت فى كلٍ منها إزاء مجموعة من الشخصيات ، بل على الأصح إزاء مجموعة من الحركات والأقوال تقوم أنت بضمِّها بعضها إلى بعض لتخلق أصحابها ، ولترى أثرها البعيد فى الدلالة عليهم والتعبير عن دخائلهم والسر المضطرب فى غريزتهم ، دون حاجة إلى أن يتدخل المؤلف فى الأمر .

عالم تيمور

بقىَ أمامنا الحديث عن هؤلاء الأشخاص الذين يهتم تيمور بتصويرهم . وإذا كان الأسلوب — بمعناه الواسع — كلَّ الأدب ، لأنه مظهر لكل

الحياة التي يريد أن يخلقها الكاتب فيعطى هذه الحياة جسداً لا تكون حياة إلا به ؛ فأسلوب تيمور فى انتقاء أبطاله ورعايتهم بعطفه أو تزويدهم باحتقاره ، هو الذى يستطيع أن يصور لنا تيمور نفسه ، وأن يعرض لنا نظرته إلى الحياة .

ذلك أن عمل القاص ليس مجرد متعة و إمتاع . والقيمة « الذاتية » لأثره الفنى تسمو فى نظره بقدر ما يستطيع هذا الأثر أن يخلص نفسه من آلامها ، أن يحررها من القلق ومن الشعور العنيف بالعزلة . فهو يكتب القصة لا لمجرد الكتابة ، بل ليجد فى كل صورة من صور الحياة التي يبدعها منفذاً تنطلق منه نفسه ، فعلى كل من أبطاله أن يمثل حالاً من أحواله هو ، مفرقاً من مفارق الطرق وقف عنده برهة ثم ولى عنه ، سالكاً أحد الطريقين ، واصفاً للناس الطريق الذى لم يسر فيه . و ينتهى هذا الوضع بالكاتب إلى أن يرى فى الإبداع الفنى مظهراً روحياً من مظاهر الغريزة الجنسية ، وأن يشعر إذ يخلق باللذة التي تتمتع بها الأم وهى تعانى ألم المخاض ، تربطها بابنها الجديد صداقة الدم . فإنما الفن امتداد . عندما تبدع الأثر الفنى تشعر أنك تكسب أرضاً جديدة يمتد إليها سلطانك . عندما تنشد الشعر ، أو تندفع قدماك العابثتان فى رقص على إيقاع جديد ، يبدو لك أنك حققت فى الكون عوالم لم تكن من قبل ، تنسجم معها وتذوب فى

كيانك . — وعالم الفنان ، إذن ، هو مجموع الصور التى يخلقها لبيئته التى يحيا فيها . والألوان التى يسبغها على هذه الصور هى المورد الذى نستقى منه نظرة هذا الفنان إلى الحياة .

فى هذا النحو ، لا تكون طريقة تيمور فى التحليل النفسى — التى مرت بنا من قبل — أكثر شأناً فى الدلالة على « فلسفته » الإنسانية من « عالَم » أبطاله الذين يعيشون حوله ، والذين يسوّيهم من جديد أحياء فى أقاصيصه ، «ملاصقين» لنفسيته ، مكروهين منه أو محبوبين ، يشيع عليهم « وحدة » نظرته إلى العالم ودعتها وبساطتها ، فتكاد لا تجد بينهم شخصاً ذا نفسية متناقضة ، إذ تجتمع كل التفاصيل لتدل على وحدتهم العميقة .

هذا « العالم التيموري » ليس مجموعة من النماذج لأفراد مختلفين . لا تجد فيه ، مثلا ، نموذجاً كاملا للسكير ، أو للمقامر ، أو لبائعة اللذة فى الطريق . وإنما هو عالم « طَبَقى » تتوازى فيه طبقات المجتمع المصرى على درجات متفاوتة ، رغم التقائها أحياناً عند بعض الخصال والطبائع التى تتصل بالعرق وتتجاوز الوضع الاقتصادى .

وليس من ريب فى أن الطبقة التى يخصها تيمور بودّه من بين هذه الطبقات جميعاً هى الفلاحون ، والقرويون الذين هاجروا إلى المدن ليعملوا

فيها ، يساعد على ذلك شدة اتصاله بالريف وذكرى الطفولة التى قضاها فيه ، «يحضر مجتمعات الفلاحين ، ويستمع إلى أحاديثهم ويطرب لأغانيهم ، ويلعب بالكرة فى بيادرهم » (٤٩) . إن تيمور الأرستقراطى ليشعر بأعنف الحب نحو هذه الطبقة الدنيا من الشعب المصرى ، المصرية وحدها في الصميم ، يعجب ببساطتها الصافية وطويتها الساذجة الكريمة ، ويرثى لجهلها وقناعتها بالذل وانحطاط عيشها الذى تحيا ، ويستشعر فى ذاته وخز الألم الذى يضمه صمتها الأبدى ، فيحدّ من عنف هذه العاطفة بأن يرقرقها فى هدوء ؛ يوزِّعها بين أقاصيصه ، يبدؤها ثم يعيدها فى غير كلال .

وليس فى كل ما كتب تيمور مشهد واحد يتوسع فى وصف الفاقة التي يعانيها الفلاح المصرى ، وهي مع ذلك السبب الأول للوضع الذى يتخبط فيه هذا الفلاح . فالقرية النائمة على الطوى يعنيها من العيش كله أن تأكل ، أن تقتات بالغذاء الحقير ، يؤجِّل تغلغلَ المرض فيها وتسربَ الموت ؛ فهى تسعى إلى هذا الغذاء بكل الوسائل . المعتوه فيها ، الذى لا يستطيع العمل ، يسلبه أهله ثروته ويرمون به إلى الطريق يفزع الناس ويضربهم ويقتل أطفالهم ليأكل (٥٠) . والأب النهم إلى المال ، فيها ، يعرف أن ابنته تحب ، ولكن من تحبه ويحبها فقير لا يملك ما يعرضه عليها ابن شيخ البلدة ،

---

(٤٩) عن مقدمة « فرعون الصغير » ص ١٠ .

(٥٠) فى « صريع الأربعين » من مجموعة « الوثبة الأولى » .

فيرفض تزويجها منه ، فإذا بالمحب المعذب يسرق المال ليأتيها به(٥١).
ولنلاحظ أن حادثة الحب هذه أمرٌ شاذ وإثم لا يجوز ارتكابه فى القرية ،
فتكاد لا تمر ، فى كل ما كتب تيمور ، بقصتين أو ثلاث من هذا النوع .

وفى وضع بدائى كهذا يسرح الجهل على هواه ، فيهيمن السحر وتسيطر
الخرافة ، ممتزجين بالدين . ذلك أن المصرى بطبعه دينٌ مؤمن بالله . —
وليست الفاقة وحدها ولكنها « عادة الفاقة » . فمنذ مئات الأجيال طأطأ
القروىّ فى مصر رأسه لرجل المدينة ، خانعاً يبنى له الهرم وجائعاً يقدم له
الثروة . وهو منذ عهوده الأولى راضٍ بهذا النصيب من العيش . القناعة لديه
كنز والصمت عنده كل الشكوى . بل هو كثيراً ما تناسى حاجاته وأحزانه ،
كما تفعل «أم زيان»(٥٢)، فترتسم على شفتيه ابتسامة ناعمة خالدة ، ويخيل
إليه أن الدنيا التى يحيا فيها هى كل الدنيا ، فلا مطمع له وراءها ، ولا مجال
فى غيرها للسعى وراء الرزق الرغد . ولعل هذا القعود دون الثورة ،
والاستسلام للأوضاع القائمة بدل المطالبة بالحق السليب ، راجعٌ فى
سائره إلى طبيعة الأرض فى هذه البلاد ، حيث لا يجد المصرىّ صعاباً
وعوائق يتمرس بها ، وجبالا ووهاداً يجهد فى نضالها ، بل سهلاً ينبسط

---

(٥١) فى «صابحة» من مجموعة «أبو على عامل أرتيست» .

(٥٢) فى «العودة» من المجموعة السابقة .

حتى البحر ، طيّعاً كريماً لا مشقة فى رياضته ، فهو صورة النفس المصرية المسالمة الخيِّرة ، الهادئة فى سيرورتها ، لا ذُرى فيها ولا أودية . — فإذا وُجد الدين انقلبت هذه القناعة الراضية استسلاماً لقضاء الله ، وإيماناً باستحالة تبديل المسطور على اللوح ، واسترخى الفلاح أمام بؤسه مكتفياً بنصيبه من الآخرة ، سعيداً به ، يسعى إليه أحياناً بالصلاة وبالشكر كلما جدّ مكروه ، وتطلع بكل ذاته إلى الجنة في العالم الآخر ، « يعرفها بشعوره أكثر من معرفته لها بعقله » ، ويضع فيها كل ما حُرِمَه فى الدنيا : فهى هناء متصل وراحة أبدية لأنه « يكد طول يومه يفلح فى الأرض » — وهى مأكل شهية تسيل اللعاب لأنه قد يجهل طعم اللحم « ولا يعرف من الفاكهة إلا البلح والبرتقال » — وهى قصور شاهقة وملابس ثمينة لأنه فى رث ثيابه « ينام على سطح القرية فى بيت حقير » — وفى كل ذلك ما يدعوه ، أحياناً ، إلى أن يسبق أجله لينعم بها فينتحر (٥٣) . فى ظل هـذه الأحلام المخدِّرة ، التى تعوض من نقص الحاضر بأحلام المستقبل ، نجد السبب فى أن الدين كان عاملا أساسياً فى حيـاة القروى ، وكان لابد له — كما يحصل فى كل الأوضاع البدائية فى العـالم — من أن يمتزج بالخرافة وأن يخلط هذا القروىّ الساذج بينه وبين بقية أوهامه ؛ فللظلام وللصحراء الموحشة وللرياح مكانتها الكبرى عنده

(٥٣) فى « إلى الجنة » من مجموعة « أبو على عامل أرتيست » .

وأساطيرها التى لا تنتهى ، تضم أرواحاً شريرة تنتقم لنفسها بعد الموت (٥٤). بل لقد يحدث أن يخلق هو نفسه الجن والعفاريت كأقاصيص يُرضى بها خياله ، ويكسب بفضلها تهيُّب الناس وإكبارهم له ، فلا يلبث أن يؤمن بها ويتعذب بزياراتها له حتى تقتله (٥٥).

وأنت تستنتج هنا ، بصورة طبيعية ، أثر هذا اللون من التديُّن فى خلق طبقة من « كبار الأتقياء » لها مكانتها المحترمة ، تقدسها الطبقة الدنيا وتتوسل بها إلى الله ، ويرعاها الحاكمون إرضاء لعاطفة المحكومين . وتيمور نفسه يحترم هؤلاء المشايخ ، مبدئياً : إن شخصية « الشيخ جمعة » قد أثرت فى نفسه إلى حد بعيد ، حتى لنراها فى عدد من قصصه فيما بعد مصورة بطرائق مختلفة ولغايات متباينة ؛ بل لقد يحدث أن يريد الهزؤ من شيخ معتوه فى إحدى القصص ، فيتمهل فى صفحات طويلة قبل أن يصل إلى ذلك (٥٦) ؛ لأن صورة الشيخ جمعة لا تزال تهيمن على نفسه محبوبةً مقدسة ، محمَّلة بأريج الصبا . على أن ما يعنى به تيمور هو وصف «انحرافات» هذه الفئة من الناس ، وبصورة خاصة «هؤلاء المخلوقات البُله المدَّعين الولاية ،

---

(٥٤) « شبح الحاج على » من مجموعة « الشيخ عفا الله » .

(٥٥) فى « عفريت أم خليل » من مجموعة « الحاج شلبي » .

(٥٦) مثلا : « المزواج » من مجموعة « الحاج شلبي » .

الذين نراهم على أبواب الجوامع وأضرحة الأولياء» (٥٧)، فتراه يعمد إلى وصف أمراضهم النفسية، يأتي عليها بالتحليل و بيان الأسباب و يصور «الكرامة» التي يفيضها عليهم الناس، يهابونهم في حياتهم و يقدمون إليهم المال والقوت زلفى ليلتمسوا لهم طريقاً إلى الجنة، و يقصدون أضرحتهم إذا ماتوا ليتبركوا بهم و ينالوا رضاهم. ولعل خير نموذج لهؤلاء هو «الشيخ سيد العبيط» (٥٨): فهذا رجل كان في طوره الأول عميد أسرة، «معروفاً برجاحة عقله وطيبة قلبه، وكان يعيش في رخاء ... معززاً مكرماً حتى أشرف على الخمسين. وحدث يوماً أنه بينما كان عائداً بحماره إلى داره، إذ عثر الحمار في الطريق فألقاه على الأرض، وأصاب رأسه حجر غليظ ...» ومن ذلك الحين أصبح «سيد أبو علام» رجلاً فاقد الذاكرة معتوهاً، طرده أهله وسلبوه ماله فهو يستجدي في الطريق، بل هو يهذي فيقصده طلاب الحاجات من كل صوب يستوضحونه ما خفي من أمرهم، و يخشون أن ينالوه بالأذى إذا شتم أحدهم أو ضربه أو سرقه، فهو في الوقت الواحد «ولي» و«شيطان»،

---

(٥٧) في «عفريت أم خليل» من «مجموعة الحاج شلبي» (وقد حذف تيمور هذه الجملة حين أعاد نشر القصة في مجموعة «قال الراوي» بعنوان «شجاع») وفي «المخبأ رقم ١٣» يقول أحد الأبطال عن «الشيخ عميشة»: «دا راجل مجذوب ... اللي الناس العبطا يقولوا عليه ولي من أولياء الله.»

(٥٨) قصة نشرت فيما بعد بعنوان «ضرع الأربعين» في مجموعة «الوثبة الأولى».

حتى إذا تغلب «الشيطان» على «الولى» تألب الناس عليه يضربونه إلى أن مات . ـ وليس هؤلاء الأتقياء المزيفون أنفسهم أحيانا أقل إيمانا «بكراماتهم» من الآخرين ؛ إنهم « يحللون » المطلقات ، ويزنون بالمحصنات ، ويردون الطالق إلى زوجها بقليل من الأجر ، ومع ذلك فما أسرع ما تهيمن على الواحد منهم فكرة الرسالة والوحى ، ثم ما تكاد تستولى عليه حتى تقتله . فلقد كفى « عم متولى » (٥٩) بائع اللب والفول السودانى ، مثلاً ، أنه نشأ فى السودان وحارب فى صفوف المهديين ، ليصور له خياله أنه المهدى المنتظر جاء يعيد مجد الإسلام ويطهر الأرض من مفاسدها ، فهو إذ يؤوب إلى بيته «يشعل مصباحه الزيتى الضعيف النور ، ويجلس قبالة صندوقه ويخرج منه سيفاً قديماً هو الأثر الباقى من أيام عزه ، فيضعه على ركبتيه ويسبح فى تأملاته الطويلة ... يدعو الله أن يقرب أيام الرجعة ... ثم يخفض بصره ويمسح لحيته المبللة بالدموع ، ويأخذ السيف فيقبله بشغف عظيم ، ثم يقوم وقد علته هيبة القيادة ، فيخرج السيف من غمده ، ويلوح به هنا وهنالك كأنه يحارب عدواً فى الهواء ، ويصيح منادياً الجيش أن يتقدم إلى الأمام ... » ولم يكن بدّ من أن تنتهى به هذه الحال إلى أن يصبح «ذلك الدرويش الكبير ، صاحب الكرامات الذى اختاره الله ولياً

(٥٩) فى مجموعة « الوثبة الأولى » .

صالحاً ينشر رسالته بين الناس » ، والذى توافيه منيته فى نوبة من نوبات هياجه .

ونتيجة آخرى لهذا الحس الدينى الساذج فى قلوب الفلاحين وعامة الناس ، هى أثره فى تصورهم الغريزة الجنسية . فالأصل فى مطاوعة الغريزة أن تكون حراماً ينهى عنه المشايخ و ينتهون عنه قبل غيرهم . هى «الشيطان» الذى يسكن جسد الفتاة ، و يبدو في حركاتها خفةً وفى عينيها نظرةَ اشتهاء ، فلن يخرج من جسدها هذا إلا بضربها حتى تموت (٦٠) . هى الشر ممثلاً فى حمى الرغبة ، هى الحب الشائن الذى يناضل ضده العاشق فيشد صفارته لينجو منه ، فإذا وقع فى شباكه انتهى بقتل محبوبته ، وهجر قريته هائماً يلعن كفره وعصيانه (٦١) . ـ فكان لا بد للغريزة ، فى مثل هذا الجو الدينى ، من أن تتخذ الدين وسيلة لظهورها ، فى صوفية تمزج بين التقوى و بين الشهوة . فمن الطريف أن ترى رجلا طاهراً كالشيخ نعيم ، « وهب حياته للعبادة وتعليم الناس أصول الدين» ، تجره رغبته فى خدمة عباد الله الخاطئين إلى أن يكون « ككبش اللقاح لا يكاد ينتهى من زيجة حتى تقبل عليه الثانية» ، يحلل الزوجات المطلقات ، مرضياً بهذا شبق غريزته متبعاً هاتف

---

(٦٠) فى « الشيطان » من مجموعة « أبو على عامل أرتست » .

(٦١) فى « الشيخ عفاالله » .

الوحى «السماوى» فى «إنقاذ» الزوجة الجميلة ، أحياناً ، من «مخالب» زوجها الأول ليستبقيها لنفسه (٦٢) . ــ وأكثر طرافة أن ترى الأسلوب الذى تبدو فيه الغيرة فى الريف ممتزجة بالإيمان الساذج لدى «أم حسن» ، هذه الزوجة ذات البعل الصالح ، التى يقال لها إن الصالحين لهم فى الجنة ما يشتهون من الحسان ، «هؤلاء اللواتى أجسامهن كالماس وشفاههن كالعقيق» ، فهم إذن خَونَة ظالمون منذ حياتهم الدنيا هذه ، فلا تأمن أن يخونها زوجها مع هؤلاء الحور الحسان إلا بأن تغريه بخادمة مليحة ليصبح فاسداً آثماً ، لأن « الفاسد مصيره النار ، والنار ليس فيها إلا الزبانية والشياطين » (٦٣) .

على أنك لا تجد ، فى كل سذاجة الفلاحين وكل انحطاط عيشهم وقناعتهم به ، ما يمنع تيمور أن يرى مزيتهم الأساسية : وهى تعلقهم الشديد بأرضهم ، الأرض التى يحيون عليها ويتغذون بنتاجها ، والتى تمثل — فى ضميرهم العميق — تراث مئات من الأجيال الثاوية تحتها ، يجرى دمها فى عروقهم دفاقاً بحرارة الذكرى ، ففي هذا الدم طعم تراب الأرض وبقية خالدة من روح الأجداد . إنهم ، هؤلاء الفلاحين ، جزء من كيان هذه الأرض ؛ يكفى أن تجالس أحدهم برهة ، « تصغى إلى

(٦٢) « الشيخ نعيم الإمام » من مجموعة « الحاج شلبي » .
(٦٣) فى « مكتوب على الجبين » .

رنين صوته الممتلئ وتنظر إلى عينيه البراقتين ، ليتراءى لك الريف بأسره ، الريف العظيم بشمسه المحرقة وظلاله الوارفة ، بهوائه الساخن ونسيمه اللطيف ، بغدرانه الوديعة وسواقيه الناعسة ، بخوار بهائمه وأغاني فلاحيه » (٦٤) . وفي تصوير هذه الواشجة العنيفة في حياة القروي يجيد تيمور ويبدع ويرتقي حتى يبلغ ذروة الفن ، وحتى يستطيع أن يدل الناس جميعاً على كل القوة المكتنزة في هذا الشعب العربي وكل الخصب الذي في نفسه .

فإذا انتقلنا إلى المدينة وجدنا الطبقة العاملة فيها ، المهاجرة إليها من القرية على الأغلب ، تكاد لا تكون أقل جهلا من الفلاحين ، واستسلاماً للخرافة ، وخضوعاً لسلطان القدر . بل لتكاد هذه « الانهزامية » كما يصورها تيمور ، تصل إلى الطبقات الوسطى والعليا في المجتمع . فقد رأينا « فتحية » ابنة المعلم محيي الدين أفندي تحمل خزيها في أحشائها وتموت في صمت

---

(٦٤) في « حنين » من مجموعة « قلب غانية » . راجع أيضاً قصة « العودة » من مجموعة « أبو علي عامل أرتيست » وتأمل فيها صورة القروية التي ترضى عن حياتها بالرغم من سوئها ، فلا تحنق ولا تيئس ، بل تقنع بابتسامة حفيدها « الغالي » يذهب بها عنها عناء العمل ، ولكنها تتألم حين يعود إليها هذا الطفل بعد سنوات وقد بدلت المدينة التي لا صلة فيها بين الرجل والأرض هيئته وطباعه ، فتبكي وتقول : « لقد مات الغالي من وقت طويل يابني ... مات منذ أن فارقنا إلى المدينة ... »

وخوف ، كأنها هى المجرمة (٦٥) . وممثلو الطبقات المختلفة فى « المخبأ رقم ١٣ » يستسلمون جميعاً لهذا القدر ويبقون فى أمكنتهم متراخين لا يسعون وراء الفرج ولا يحاولون النجاة من الموت . و « رونا » — وهى المثقفة الثائرة على التقاليد — تنحنى فى ذلة أمام قرار مجلس الكهنة بتضحيتها فى النيل يوم فرحتها (٦٦) .

ولكن اتصال الطبقة العاملة بالبيئات الأخرى فى المدن يفتح أمامها آفاقاً جديدة لا يعرفها القرويون . فعمال المدينة يحلمون سوادَ ليلهم بالسعادة التى يتمتع بها الغنىُّ وصاحب الجاه ، ويزعج القناعةَ الهادئة عندهم شعورُهم الخفىُّ أمام هؤلاء « السعداء » بالعجز والضعف ، ورغبتهم فى ألا ينتظروا طويلاً نصيب الجنة . ومن أجل هذا يحلم الكثيرون منهم بالكماليات ؛ — وتعطى المرأة أحياناً جسدها رخيصاً لتكسب ما تقلد به ذوات الثروة (٦٧) ، — وترى فتىً من الطريق ، « قزماً مشوه التركيب هزيل الجسم ، بيدين طويلتين كيدَى الغوريلا ووجه مستطيل أعجف بأنف طويل مدلّى على فمه وعينين غائرتين فى حدقتيهما » ، يخرج على كل التقاليد التى

---

(٦٥) فى « الأطلال » .

(٦٦) فى « عروس النيل » .

(٦٧) فى « الأجرة » من « مجموعة الوثبة الأولى » .

حوله ليصبح ممثلا على المسرح ، واحداً من هؤلاء الذين يكاد لا يصدق إذ يراهم أنهم من البشر ، ويحس شيئاً غريباً ينبعث منهم لا يستطيع وصفه ، لا يقف به أى إخفاق دون أن يتابع محاولته لينعم بلقب « الأستاذ » الذى ينعمون به ، متحملاً كل الصدمات لأنه فنان ولأن الفنان « خلق لكي يتعذب فى الحيـاة » ، محتضراً آخر الأمر وهو ما يزال يحلم بإنشاء مسرح (٦٨) .

فإذا ارتقيت إلى الطبقات الوسطى والعليا فجأك الموقف الصارم الذى يقفه منها تيمور ، على غير عادته ، فهو فى كل ما كتب عنها من قصص محليـة يحاول ألا يعرض علينا إلا زيف حياتها وألا يبرز لنا منها إلا نواحى الشر ، أن يقول لنا فى أسف : إن قيمة الإنسـان لديها هى بماله وحده ، ويقدم لنا ضحايا هذا المقياس « البشرى » واحدة بعد أخرى . « فنعمات » ، الشابة الجميلة فى ميعة الصبا ، زوجة رجل فى الخمسين أشل فاقد للحركة ، ولـكنه يملك الثروة (٦٩) . و «حسن أغا» يطرد أخاه الفقير الذليل متمتعاً وحده بالغنى لأن «الدنيا قِسَم ، ولا اعتراض على حكم الله» (٧٠) . و «صفا بك» يريد أن يحيا حياة البذخ والسعة ، فيرضى أن يقدم زوجته لمن يريد

---

(٦٨) فى « أبو على عامل أرتيست » .

(٦٩) فى « السجينة » من مجموعة « قلب غانية » .

(٧٠) فى « حسن أغا » من مجموعة « قال الراوى » .

بعشرة جنيهات عن الليلة (٧١). و «دردير» ، الصعلوك ذو السحنة الصدئة ، كان يملك أن تصبح «وحيدة هانم» خليلته لأنه ربح ألف جنيه فى نصيب المواساة ، ولكنه مزقها أمامها فعاد فى نظرها صعلوكاً حقيراً كما كان (٧٢).

هذه القيمة التى تعطى للمال فى تقدير الفرد هى التى تمنع المجتمع «الراقى» أن يعيش حياة خصبة عميقة صادقة ، فإذا هو حيران ضائع الاتجاه ، زائف العاطفة والفكر . فبينما يحزن الأب فى الريف لمقتل ابنه فيصل به حزنه أحياناً إلى الانتحار (٧٣) ، ترى أباً آخر ، ولكنه «بورجوازى» فى المدينة هذه المرة ، يحاول أن ينسى ابنه الميت ، أن يتخلص من أغلال ذكراه بمحو آثاره واحداً بعد واحد (٧٤) . وتدخل المجتمع الراقى ، إذا كنت ماهراً فى الرياء والتزلف ، وتدعى إلى حفلاته ومجالس لهوه ، فيروعك ألا ترى فيه إلا «الباشا» المولع بالألقاب ، الرئيس الفخرى لجمعيات لا يعرفها ، المتحذلق المتعاظم ، الفاضح عيوب

---

(٧١) فى «خلف الستار» من مجموعة «الحاج شلبى» .

(٧٢) فى «الصعلوك» من مجموعة «ثلاث مسرحيات» بالعامية ، وفى مجلة الصباح الدمشقية عدد ١٣ أيلول «سبتمبر» سنة ١٩٤٣ بالفصحى .

(٧٣) فى «حزن أب» من مجموعة «فرعون الصغير» .

(٧٤) فى «بمبوش» من مجموعة «مكتوب على الجبين» .

الناس وخفاياهم كى يسترعيبه ؛ — و « البك » ذا « العبقريات » فى كرة القدم والسباحة وركوب الخيل ، الذى يشترى الصورة الفنية لثمنها الغالى ، ويعلقها مقلوبة ثم يناقش الناس فى طرازها أ« بيزنطى » هو أم « غوطى » ؛ — و « الهانم » التى تقضى الوقت فى المعارض و« الأوبرا » وتدعى إلى خمس حفلات فى وقت واحد ، الخ (٧٥) . . . فأنت إذ تقرأ هذا كله تعيش فى جو من الرياء ، خانق فاسد أشوه ، وضع فيه المؤلف كل ما يشمئز منه ، وتكاد — مع أبناء الطبقة العامة — يخيل إليك أننا دنونا من قيام الساعة . . .

---

(٧٥) فى « حفلة » من مجموعة « قال الراوى » ، وفى مسرحيتى « حفلة شاى » و « الموكب » .

خاتمة

يتساءل القارئ، وقد انتهى به هنا المطاف، أتكون هذه الألوان من أدب تيمور كافية لجعله حقيقاً بالدراسة؟ لقد بدأنا بالقول إننا نرمى إلى الدلالة على عقم التشاؤم حول مستقبل الأدب العربى، وعلى ممكنات الأديب الحق للاشتراك فى بناء أدب خالق، أيكون تيمور مثلاً صالحاً لهذه الدلالة؟

فى الواقع أن تيمور ليس أحد العباقرة فى الأدب، أولئك الذين يكتشفون فى الأفق البكر ما لا تراه فيه العيون. لكن حسب محمود تيمور، ليكون أجدر بالدراسة ممن هم في صفه من الكتاب العرب، أنه كان هنا فاتح أبواب ومعبد طرق. فقبل تيمور لم يكن هناك قصص مصري: كانت القصة قطعة من الأدب مترجمة أو شبه مترجمة، لا مصرى فيها إلا أسماء الأشخاص ولغوة الحديث، وبضع شجيرات تهتز عند مجرى النهر. وكانت القصة ذات الشأن تكتب لغرض تاريخى أو لغوى، أو لتبشر الناس وتنذرهم فى وعظ كئيب، تهمل فى كل أحوالها الفن فى سبيل الدعوة. وكان على

القصة كى تذيع أن تروى حوادث غرامية تملؤها الأوهام والآهات، أو جرائم يصعب اكتشاف مرتكبيها وتختلط فيها الأسرار. وأكثر فضل تيمور هو فى أنه بدل هذا الوضع، وأنه فتح لأدبنا المحجم المقلد طرقاً جديدة يسير فيها وأساليب فى الأداء كانت لا تغريه ألوانها.

بدأ تيمور عمله وهو قليل العدة ضئيل الزاد. ولكنه فى عشرين سنة أنتج عملاً ضخماً جديراً بالرضى. كان البنَّاءَ الذى يقتطع حجارته بيده من مقالع الجبل، يدأب فى صبرٍ طويل على نحتها وركزها واحدة جنب أخرى حتى تستقيم قصراً منيفا. لم يتعجل ولم يحاول المستحيل، بل عاش فى قلب الشعب المصرى كل حياته، وثقَّف خياله وراض لغته، وكان كثيراً ما يأتى بالجديد فى بناء هذا القصر الحىّ ليقدمه نموذجاً للناس، يخفق أو ينجح، ولكنه فى كل حال يفتح لهم الباب المغلق ويعبِّد أمامهم الطريق الوعر.

لم يأت تيمور بفلسفة جديدة ولا أبدع مذهبا لم يكن. ما فعله تيمور هو أنه طاوع الحياة التى تجرى فربط بينها وبين الأدب، وأدرك أن الحب ليس وحده كل النفس البشرية، وأن هناك نواحى أخرى فى هذه النفس، كثيرة غامضة المسالك، جديرة بأن تدرس وأن تصور. فأنت إذ تقرأ «نداء المجهول»، مثلاً، تطالع لوناً من الرواية هو — إذا استثنينا

بعض مغامرات السندباد البحرى والتفسير الرمزى لها — لون ما يزال مجهولا فى الأدب العربى ، وتيمور أول من استطاع أن يكتب فيه شيئاً مذكوراً .

وكان لا بد لهذا الأدب المتصل بالحياة أن يخدم الحياة وأن يصلحها ، فتيمور لم يخلق بأقاصيصه عالماً جديداً ولا أيقظ الغفاة من النوم ، ولكنه حقق مهمة الفنان كناقد ، واستطاع ، وهو يصف أبطاله ويسخر منهم بكل وسيلة ، أن يعطينا صورة العالم الأصلح كما يحبه ، وأن يدعونا إلى بذل الجهد للتقرب من هذا العالم .

نحن إذن حين نعجب بتيمور لا ننسى عيوبه ولا نضخّم مزاياه ، بل نعتبره – فى ميدان القصص – خطوة أولى هامة فى طريق الأمة العربية نحو خلق أدبها الكامل . إننا ، فى السير إلى هذه الغاية ، أشد ما نكون حاجة إلى أدباء « بنّائين » لهم على الأقل مثل جَلَده وإيمانه ، يفرضون علينا أن نثق بمستقبل أدبنا وأن نتجه إليه فى تفاؤل . – نحن فى حاجة إلى بنائين مجدِّدين ، معبِّدى طرق لم تسلك . فالأدب الخالد الذى نحلم به تنبو به الطرائق القديمة . للقديم روعة الآثار المرصوفة ألواحاً وتماثيل فى المتاحف والهياكل ، ولكنها روعة ميتة ، ونحن إنما تعوزنا الحياة والنشاط ، تعوزنا الجدة المستمرة الزاهية بكل الألوان لا تنطبع بشكل دون آخر ، يعوزنا الخيال المجنَّح

الذى يرتفع كالنسر ، وكالنحلة يسقط على أغصان الحياة يشتار أحدث أزهارها ، مرتفعاً بنا عن الجرى وراء المدارس التقليدية والمذاهب الجامدة الحدود . — ونحن فى حاجة إلى بنائين مؤمنين بالفن ، مطمئنين إلى مثاليّته . فى ساعات الاضطراب التى تغمر العالم الواقعى ، فى ساعات الشك الحائر التى يصطرع فيها العقل والعاطفة ، وتطل بالمرء على مهوى التشاؤم القاتل ، فى هذه الساعات لا ينجو من الضلال إلا الفنان المؤمن بألعوبته الخالدة ، بفنه الذى يسمو به إلى عالم أحلامه الجميل . — ونحن أخيراً فى حاجة إلى بنائين قوميين . فالأدب الإنسانى الخالص — كما أوضحت من قبل — هو أدب يلائم الأجيال السعيدة التى ستخلفنا فيما بعد . ولعل نصيباً كبيراً من ضعف أدبنا الحاضر يرجع إلى أن عندنا كثيراً من هؤلاء الأدباء « الإنسانيين » ، يتلذذون بجمال الزهر والعطر ، وينعمون بدفء الساق العارية فى ضوء القمر ، سادرين فى كبرياء البرج العاجى ، أشباحاً لأدباء وظلالاً لا حياة فيها ، على حين أنّا فى مرحلة نضال ، لا مكان فيها لأديب لا فكرة له ولا مذهب يدعو إليه . إن من لا يناضل من أجل التقدمية هو بطبيعته عماد فى بناء الرجعية ، ويُخشى أن يظل هؤلاء الأدباء «الإنسانيون» فى مكانهم من هذا البناء ، يعميهم « الأدب الخالص » عن مجتمعهم الذى يعبد أصنام التقاليد فينحط فيه مستوى الفكر ، وتذل المرأة ، وتسيطر الجهالة والعبودية ، وتسوء تربية الطفل الجديد ، ويَبْدون هم فيه — هم «المثقفون

المتحررون » ، بأدبهم المزوق الانهزامى — كفقاعات من « الغاز » ، خلابة اللون من بعيد ، على مياه مستنقع ... إننا الآن أحوج ما نكون إلى أدب غير تقليدى ، يرفع مستوى حياتنا ويربى فينا العقل والعاطفة ، إلى أدب قومى ، يجعل من أدباء هـذا الجيل ، وهم فى ذروة فنهم العالية ، مبشرين وأصحاب رسالات .. عندئذ ، قطعةً بعد قطعة ، تتناثر الأغلال من معاصمنا ، ومن حولنا ترتعش الحياة فى الجسم الميت ، مرتفعة بذاتها إلى أفق سامق من الجمال والحرية ؛ عندئذ يكون أدبنا القومى قد أدى رسالته ، ويقوم الجيل العربى الجديد بقسطه من إشادة الأدب الإنسانى .

والدرْب طويل ، فلا نيئس . لنردد فى كل حين ما قاله تيمور فى مقدمة كتابه الأول : « كل كبيرٍ بدأ صغيرا ... »

فهـــرس

ملحق

[ذكرنا مؤلفات تيمور عرضاً خلال الدراسة ، وها نحن أولاء ، إتماماً للفائدة، نضع هنا ثبتاً بهذه المؤلفات كما هي متداولة فى السوق اليوم ، مع تاريخ صدورها وأسماء ناشريها أو طابعيها .]

ا - فى العربية

الوثبة الأولى	مجموعة قصصية ـ دار النشر الحديث ـ القاهرة ١٩٣٧
أبو على عامل أرتيست	« « ـ المطبعة السلفية ـ القاهرة ١٩٣٤
الأطلال	« « « « « ١٩٣٤
الشيخ عفا الله	« « « « « ١٩٣٦
قلب غانية	« « ـ دار النشر الحديث « ١٩٣٧
فرعون الصغير	« « ـ مطبعة المعارف « ١٩٣٩
نداء المجهول	رواية قصصية
	الطبعة الأولى ـ دار المكشوف ـ بيروت ١٩٣٩
	الطبعة الثانية ـ مطبعة المعارف ـ القاهرة ١٩٤٢
مكتوب على الجبين	مجموعة قصصية ـ مطبعة المعارف ـ القاهرة ١٩٤١
نشوء القصة وتطورها	محاضرة ـ المطبعة السلفية ـ القاهرة ١٩٣٦
ثلاث مسرحيات	باللغة العامية ـ الناشر محمد حمدى ـ القاهرة ١٩٣٦
عروس النيل	مسرحية غنائية بالعامية « « « « ١٩٤١
المخبأ رقم ١٣	مسلاة فى ثلاثة فصول « « « « ١٩٤٢
حورية البحر	مجموعة قصص للطلبة ـ دار المكشوف ـ بيروت ١٩٤١
قال الراوى	مجموعة قصص للنشء والأسرة
	المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة ١٩٤٢

عوالى — مسرحية عربية بالفصحى
المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة ١٩٤٢

سهاد أو اللحن التائه — مسرحية عربية بالفصحى
مكتبة عيسى البابى الحلبى ـ القاهرة ١٩٤٢

المنقذة وحفلة شاى — مسرحيتان ـ دار الكتب الأهلية ـ القاهرة ١٩٤٣

قنابل — مسلاة مصرية بالفصحى
لجنة النشر للجامعيين ـ القاهرة ١٩٤٣

أبو شوشة والموكب — مسرحيتان بالفصحى ـ مطبعة التقدم ـ دمشق ١٩٤٣

بنت الشيطان — مجموعة قصصية ـ مطبعة المعارف ـ القاهرة ١٩٤٤

ب ـ فى الفرنسية

غراميات سامى — مجموعة قصصية
جماعة الكتاب المعاصرين ـ باريس ١٩٣٨

حلم سمارا — مجموعة قصصية ـ منشورات هوروس ـ القاهرة ١٩٤٢

بنت الشيطان — مجموعة قصصية ـ منشورات مجلة القاهرة ـ القاهرة ١٩٤٣

ج ـ فى الألمانية

مجموعة قصص — [إختارها وترجمها المستشرق السويسرى الدكتور ويدمار]

وللمؤلف تحت الطبع

١ ـ عبلة : غرة الصحراء — قصة عربية

٢ ـ عطر ودخان — مجموعة مقالات : جد فى هزل وهزل فى جد .